

CARLOS LISCANO: TEXTOS DO CÁRCERE.
REFLEXÃO E IRONIA

Selomar Claudio Borges

Selomar Claudio Borges

**CARLOS LISCANO: TEXTOS DO CÁRCERE.
REFLEXÃO E IRONIA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de Doutor em Literatura, área de concentração Literaturas, linha de pesquisa Teoria da Modernidade, sob orientação da Prof^a Dr^a Liliana Reales

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Borges, Selomar Claudio

Carlos Liscano: textos do cárcere. : Reflexão e
ironia / Selomar Claudio Borges ; orientadora,
Liliana Reales - SC, 2017.

335 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura uruguaia. 3.
Reflexão. 4. Ironia. 5. Primeiro romantismo. I.
Reales, Liliana . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

Selomar Borges

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Profª. Dra. Liliana Reales (PRESIDENTE/UFSC)
ORIENTADOR(A)

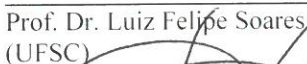


Profª. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



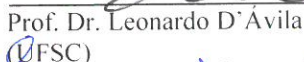
Profª. Dra. Liliana Reales (PRESIDENTE/UFSC)
(Presidente e orientadora – UFSC)



Prof. Dr. Luiz Felipe Soares
(UFSC)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
(UFSC)



Prof. Dr. Leonardo D'Ávila
(UFSC)



Profª. Dra. Elisa Helena Tonon
(UFSC)



Prof. Dr. Hebert Benítez Pezzolano
(UDELAR)

para Kaleo

AGRADECIMENTOS

A Liliana Reales pela orientação e apoio necessários à realização deste trabalho e de tantos outros, pela amizade de muitos anos, pelo exemplo de entrega intelectual.

A Hebert Benítez Pezzolano por ter me recebido em Montevidéu e pelos significantes diálogos que indicaram caminhos para este trabalho.

Aos professores Carlos Eduardo Capela e Marcos José Müller pelas fundamentais observações durante meu exame de qualificação.

A Ignacio Bajter pela hospedagem em Montevidéu, pelo apreço fraternal, pelas constantes conversas sobre literatura.

Aos funcionários e colaboradores da Biblioteca Nacional do Uruguai.

Aos colegas de pesquisa do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos pelas trocas e incentivos; particularmente, a Miguel Ángel Rodríguez pelo empréstimo de livros fundamentais, também a Alex Belivuk pela ajuda nas transcrições das entrevistas de Liscano.

À CAPES/REUNI pela bolsa que financiou parte de meu doutorado.

Ao Instituto Federal de Santa Catarina por propiciar o afastamento para o término de meu doutorado; e aos colegas do câmpus de Jaraguá do Sul pela compreensão e apoio.

A Carlos Liscano pela cordialidade nos diversos encontros que tivemos, pelas informações à distância, por se mostrar sempre acessível aos imperativos de minhas pesquisas sobre sua obra.

A Lila pelo afeto silencioso.

A Tich Nhat Hanh por me ensinar.

À casa da Sol, à Lagoa do Peri, ao mar da Armação.

Às minhas duas famílias, dos dois Sul.

Cada grau da formação começa com uma infância [...]

Cada objeto amado é o centro de um paraíso.

Tudo é semente.

O porco-espinho – um ideal.

NOVALIS

RESUMO

A proposta deste trabalho é o estudo da obra do escritor uruguaio Carlos Liscano, especialmente no que ela problematiza do processo de escritura e de ver a literatura como arte de reflexão. São examinados, principalmente, seus escritos do cárcere, visto que o escritor manuscreeu parte fundamental de sua obra na condição de preso político numa prisão militar, na qual esteve por cerca de treze anos, durante a ditadura das décadas de 1970 e 1980 no Uruguai. Assim sendo, não estão dissociados do processo constitutivo de seus escritos o espaço prisional e as circunstâncias daquele momento histórico. No entanto, seus primeiros textos, embora surgidos em meio à reclusão, manifestam conformações de problemas filosóficos, críticos e teóricos acerca da literatura e daquele que se pergunta sobre sua escrita, o que resulta numa obra singular ao se avaliar seu processo criativo como preso, portanto, com referências esparsas e restringidas. A ideia defendida aqui é a de que Liscano, refletindo com os livros presentes na biblioteca da prisão em que esteve preso e em meio ao processo de produção de seus primeiros escritos, mesmo que estes apontem a diversos pensamentos de diferentes épocas, articulou as temáticas da reflexão e da ironia de um modo que permitiu um diálogo anacrônico com o primeiro romantismo alemão. As leituras do romantismo alemão e os rastros deste na literatura lida pelo escritor uruguaio na prisão desencadeiam considerações, as quais sua obra teoriza e critica desde adentro, sobre o trabalho com a reflexão e a ironia, forças que contaminam o conjunto de sua obra. A reflexão aparece como processo, construção e operação literária nos escritos de Liscano, nos quais a arte se postula a ser o núcleo dessa reflexão. Ao mesmo tempo, a ironia é inferida como parte constitutiva e operacional na sua literatura, seja como desestabilizadora do discurso, seja como inferência de ambiguidade ao pensamento e àquele que pensa. Igualmente, em Liscano, é discutida a questão do fragmentário no exercício da escrita, como recurso narrativo e discursivo, também como potencialização da infinitude do pensar ou, ainda, como problematizador das noções de gênero. Logo, em vista da gama de projetos que requer e lida, este trabalho propõe uma série de desdobramentos temáticos e comunicações históricas ao visualizar a compreensão da literatura com sua possibilidade intrínseca de diálogo com tempos múltiplos, e, assim, investiga a obra de Liscano pensando-a com a noção benjaminiana de

salto, movimento que o texto dá em direção ao novo, produzindo sua pré e pós-história.

Palavras-chave: Escrita carcerária; Reflexão; Ironia; Primeiro romantismo; Literatura uruguaia.

RESUMEN

La propuesta de este trabajo es el estudio de la obra del escritor uruguayo Carlos Liscano, especialmente en lo que problematiza del proceso de escritura y de ver la literatura como arte de reflexión. Son examinados, principalmente, sus escritos de la cárcel, puesto que el escritor manuscrió parte fundamental de su obra en la condición de preso político en una prisión militar, en la estuvo por cerca de trece años, durante la dictadura de las décadas de 1970 y 1980 en Uruguay. Así que no están disociados del proceso constitutivo de sus escritos el espacio prisional y las circunstancias de aquel momento histórico. Sin embargo, sus primeros textos, aunque surgidos en medio de la reclusión, manifiestan conformaciones de problemas filosóficos, críticos y teóricos acerca de la literatura y de aquel que se pregunta sobre su escritura, lo que resulta en una obra singular si se evalúa su proceso creativo como preso, por lo tanto, con referencias dispersadas y restringidas. La idea defendida aquí es la de que Liscano, reflexionando con los libros presentes en la biblioteca de la prisión en la que estuvo preso y en medio del proceso de producción de sus primeros escritos, aunque ellos apunten a diversos pensamientos de diferentes épocas, ha articulado las temáticas de la reflexión y de la ironía de un modo que ha permitido un diálogo anacrónico con el primer romanticismo alemán. Las lecturas del romanticismo alemán y de sus rastros en la literatura leída por el escritor uruguayo en la prisión desencadenan consideraciones, las que su obra teoriza y critica desde adentro, sobre el trabajo con la reflexión y la ironía, fuerzas que contaminan el conjunto de su obra. La reflexión aparece como proceso, construcción y operación literaria en los escritos de Liscano, en los cuales el arte se postula a ser el núcleo de esta reflexión. Al mismo tiempo, la ironía es inferida como parte constitutiva y operacional en su literatura, sea como desestabilizadora del discurso, sea como inferencia de ambigüedad al pensamiento y a aquel que piensa. Igualmente, en Liscano, es discutida la cuestión de lo fragmentario en el ejercicio de la escritura, como recurso narrativo y discursivo, también como potencialización de la infinitud del pensar o incluso como problematizador de las nociones de género. De modo que, en vista del conjunto de proyectos que requiere y se ocupa, este trabajo propone una serie de desdoblamientos temáticos y comunicaciones históricas al visualizar la comprensión de la literatura con su posibilidad intrínseca de diálogo con tiempos múltiples, y, así, investiga la obra de

Liscano pensándola con la noción benjaminiana de *salto*, movimiento que el texto da en dirección a lo nuevo, produciendo su pre y post-historia.

Palabras clave: Escritura carcelaria; Reflexión; Ironía; Primer romanticismo; Literatura uruguaya.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	17
PARTE I	
DA REFLEXÃO.....	29
CAPÍTULO I	
2 CÁRCERE, LEITURAS.....	29
2.1 HISTÓRICO, LITERÁRIO.....	33
2.2 REFLEXÃO, ARTE.....	36
2.3 <i>APUNTES DE LA CÁRCEL</i>	43
2.3.1 Antologia sobre os românticos alemães.....	48
2.4 <i>ATHENAEUM</i> , REFLEXÃO.....	53
CAPÍTULO II	
3 URUGUAI, LEITURAS.....	63
3.1 FELISBERTO HERNÁNDEZ, ENSAIO LÚCIDO COM A ESCRITA.....	73
3.2 EU, SI MESMO, INFINITUDE REFLEXIVA.....	79
3.3 ONETTI, COMPROMISSO DO ESCRITOR.....	89
3.4 CÁRCERE, ABSOLUTO.....	99
CAPÍTULO III	
4 CRÍTICA COMO <i>MEDIUM-DE-REFLEXÃO</i>.....	107
4.1 IDEIA DO LIMITE DA OBRA, ESCRITA E VIDA.....	117
4.2 IMAGENS, NARRATIVA.....	125
4.3 DIÁRIO DO CÁRCERE.....	145
PARTE II	
DA IRONIA.....	163
CAPÍTULO IV	
5 ESPAÇOS, LITERÁRIO.....	163
5.1 PRISÃO COMO ESPAÇO HETEROTÓPICO.....	170
5.1.1 Preso em <i>Libertad</i>	172
5.1.2 Biblioteca do <i>Penal de Libertad</i> , Catálogo de livros.....	181
CAPÍTULO V	
6 O FRAGMENTÁRIO.....	191
6.1 O IMAGÉTICO.....	199

CAPÍTULO VI	
7 FILOSOFIA, LINGUAGEM.....	221
7.1 MILITÂNCIA.....	238
7.2 O IRÔNICO.....	255
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	275
REFERÊNCIAS.....	279
APÊNDICE A – Entrevista com Carlos Liscano em 2010.....	295
APÊNDICE B – Entrevista com Carlos Liscano em 2015.....	315

1 INTRODUÇÃO

Carlos Liscano começa a escrever numa prisão militar para presos políticos no Uruguai, lugar que, no limiar do paradoxo e da ironia, leva a alcunha de *Penal de Libertad*. Preso em 27 de maio de 1972, manuscreeve, em pequenos papéis avulsos e em meio à proibição, parte fundamental de sua obra literária. Como prisioneiro, experimenta os castigos de longos isolamentos e a tortura, consequência do terrorismo de Estado impetrado no país mesmo antes de se instalar, arbitrariamente, a ditadura cívico-militar que, oficialmente, decorre de 27 de junho de 1973 a 28 de fevereiro de 1985. Diante desse contexto, não é demasiado asseverar que parte do problema proposto nesta pesquisa procede de uma pergunta simples, ainda que não isenta de assombro: como emerge essa literatura, tão refinada e com marcas tão distintivas, em meio à barbárie e ao encerro?

Para perquirir essa obra surgida da reclusão, parto da hipótese de que Liscano lê certa tradição por meio dos próprios livros presentes no cárcere em que esteve preso, porém que, no seu caso, não se limita a meras *influências*, posto que suas reflexões acerca da literatura e do ato de escrever não se dão sem crise, resultando numa literatura singular que difere do que se poderia esperar de um preso com referências esparsas e restringidas. Seus textos apontam a diversos pensamentos de diferentes épocas, num mosaico que parece advir de uma necessidade de recheiar seus escritos de vozes plurais, aparentemente sem critério fixo. Porém, o que pretendo provar é que sua disposição à citação remete a uma demanda de seu processo de escrita, no qual é requisitado, de antemão, um rigor metodológico nas operações prévias de seus registros literários, tais como em notas, transcrições e apontamentos e, do mesmo modo, nas construções tendentes a serem escritos finalizados.

De tantas leituras fundamentais para a idealização dos seus primeiros escritos no cárcere, Liscano parece ter selecionado algumas que problematizam questões inerentes ao próprio pensar sobre a literatura. Por isso elaboro a tese de que suas leituras sobre o romantismo alemão e os rastros deste na literatura lida pelo escritor uruguaio, na prisão, são as que desencadeiam a singularidade de sua obra no que tanje a seu viés teorizante e crítica imanente e, em particular, encaminhando-a ao trabalho com duas forças que contaminam o conjunto de sua obra, a reflexão e a ironia.

Como ponto de partida para a proposição dessa tese, foi determinante uma fala do próprio escritor em uma entrevista concedida a mim em 2010¹:

[...] los *románticos alemanes* que me impresionaron mucho [está se referindo às leituras do cárcere]. Pensé: estoy haciendo mi herencia propia, con lecturas desordenadas, estoy haciendo mi biblioteca caótica. Y eso se mantiene hasta ahora, en el sentido en que no me siento en esa literatura latinoamericana más conocida [...] Me acuerdo que leí un libro sobre los románticos alemanes estando en la cárcel y quedé fascinado, de ahí me puse a leer los románticos alemanes, lo poquito que podía. Y cuando estaba en Barcelona o Copenhagen, en 1986, fui a buscar el libro ese sobre los románticos alemanes, pero estaba fuera de catálogo, había desaparecido. 15 años después, en Barcelona, voy caminando y lo veo. Y ¿qué tiene que ver un uruguayo con los románticos alemanes?, no lo sé, pero a mí me fue importantísimo. (LISCANO, 2010a, grifo nosso)

Essa pista foi determinante para esta pesquisa, fez com que eu (a)postasse o olhar nessa direção e, com isso, pudesse dialogar com a obra de Liscano nesse sentido. Em seguida, remeti-me à escavação da *biblioteca* de Liscano e me encontrei com o livro por ele referido, o mesmo que teve em mãos na prisão: uma antologia do romantismo alemão intitulada *El entusiasmo y la quietud* (tradução ao espanhol do original *L'entusiasme i la quietud*), organizada pelo poeta, narrador e ensaísta catalão Antoni Marí.

Além disso, como chave fundamental para esta investigação, as notas que Liscano ia tomando de suas leituras na prisão durante muitos anos, nas quais, igualmente, são encontradas referências aos românticos alemães e, portanto, possibilitam as conexões que aqui proponho, as quais percebo plasmadas nos seus escritos. Esses apontamentos manuscritos no cárcere pelo escritor, encontravam-se inéditos durante boa parte desta pesquisa de doutorado, excetuando-se alguns poucos fragmentos no livro *Manuscritos de la cárcel*, de 2010, como um aparte denominado “Apuntes: la literatura y la política (Fragmentos)”. Portanto, foi durante a evolução deste trabalho que tive acesso aos

¹ Entrevista ainda inédita.

manuscritos originais desse arquivo, primeiramente através de uma cópia e, em seguida, numa reprodução em fac-símile, cedidos a mim pelo autor após visita a seu arquivo pessoal localizado na sua residência em Montevideu (em 2015, o próprio escritor transcreveu esses manuscritos para publicá-los, no ano seguinte, sob o título de *Apuntes de la cárcel*).

É importante, ainda, constar que nesta pesquisa são configuradas análises oportunizadas a partir dos variados encontros pessoais com Carlos Liscano, fruto, em particular, da relação amistosa, de mais de oito anos, entre mim e o escritor uruguaio. Além disso, foi possível visualizar caminhos analíticos e metodológicos em consequência dos diversos momentos de trabalho de campo, dentre os quais algumas viagens a Montevideu que proporcionaram observar ambientes de circulação do escritor ou que se relacionam a sua biografia, bem como a coleta de informações, em diálogos e entrevistas, com pessoas próximas do escritor ou com vivências que conduzem a pensar seu processo de escritura.

Neste trabalho proponho uma abertura de análise para que, por meio dos manuscritos carcerários de Liscano (primordialmente, porém sem deixar de lado o estudo de suas publicações após a prisão), seja vislumbrada uma produção literária que pensa a si e problematiza-se como pensamento de si; que critica a si como crítica de texto que se constrói; que se reflete como reflexo das crises da modernidade, particularmente a da linguagem e a da representação. Seus escritos podem ser avaliados como propulsores de reflexões, como que impelidos numa releitura de assuntos, os quais, inclusive, levantam e problematizam questões literárias, teóricas e filosóficas que vinham sendo rediscutidas num círculo relativamente circunscrito de pensadores, alguns deles contemporâneos a Liscano.

Em vista disso, muitos dos assuntos presentes em seus escritos se relacionam ao que foi debatido em importantes momentos históricos, os mesmos que se mantêm retornando e, desse modo, atravessam toda a história da literatura. Tais discussões não estão isentas de que se vejam limitadas pelas paredes visíveis e invisíveis das universidades, ou por bibliografia quase privativa, restringida pelas especificidades (crítica literária, teoria literária, filosofia, psicologia, etc.). Dessa maneira, uma literatura como a sua, pensada e produzida no encerro, presume-se,

deveria estar ainda mais alijada de tais diálogos. No entanto, os textos escritos no cárcere por Liscano terminam por propor uma intervenção dinâmica de teóricos e pensadores adstritos ao fomentar a discussão de questões fundamentais para entender o processo do sujeito que se põe a escrever e dessa escritura que se reflete. O paradoxal está no fato de que o preso Liscano não lia diretamente a muitos desses intelectuais e suas proposições, senão que o fazia por vias difusas, como explico adiante.

Assim sendo, diante de seus escritos carcerários e de certas relações neles presentes, considero que Liscano articulou a temática da reflexão e da ironia de um modo que me permite aproximá-lo ao primeiro romantismo alemão. Parto, logo, de um eixo argumentativo que visualiza a compreensão da literatura com sua possibilidade intrínseca de diálogo com tempos múltiplos, daí a noção benjaminiana de *origem*, qual seja o *salto* que o texto dá em *direção ao novo*, produzindo sua *pré e pós-história*. Avalio que a literatura produzida por Liscano no cárcere me permite uma análise anacrônica.

Liscano começa a escrever na prisão de maneira similar à forma que os primeiros românticos tratavam a literatura: como um ato reflexivo. A partir da ideia explorada por Benjamin, de que a reflexão é entendida como pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo, um dos pontos pilares da filosofia dos românticos de Iena, trabalho a hipótese de que preocupação similar, a de manipular a reflexão e seus diferentes graus, está presente nos manuscritos de Liscano. Nesse constante pensar sobre o pensar, performatizado nos seus escritos, manifesta-se a problematização da noção de crítica de arte, criticidade que pode revelar a sua imanência na própria obra, o que, por sua vez, remete-me a uma releitura teórica, lindando o filosófico, nos textos do autor uruguaio.

Disso emana uma operação, pertinente à produção carcerária de Liscano, com um movimento de refletir a linguagem e suspendê-la na ironia, quase como uma teoria da ironia ou como “interrupção” (daí a ideia de parábase), ainda, como “des-ilusão”. Com isso, o diálogo, aqui proposto, com os textos de Søren Kierkegaard, Friedrich Schlegel, Walter Benjamin, Paul de Man, Maurice Blanchot, etc.

À vista disso, este trabalho propõe uma série de desdobramentos temáticos e comunicações históricas em tempos heterogêneos, num método de pesquisa que se sustenta, em parte, a partir do conceito de crítica de arte (com o grupo de Iena e Benjamin, particularmente), mas que também visita a ideia de reflexão em Kant que os românticos relêem. Igualmente, pondera a noção do eu como si-mesmo em Fichte, ou do eu de Fichte ao absoluto de Schelling; a criação romântica e a

noção derridiana de *différance*; entre as noções de absoluto romântico e rastro com Lacoue-Labarthe e Nancy; a linguagem e a crítica com Benjamin e Foucault; a heterogeneidade de Didi-Huberman; a escrita fragmentária de Blanchot.

Alguns críticos projetam a ideia de um Liscano do cárcere como escritor do silêncio. De minha parte, ao contrário, pelo antes premeditadamente exposto, penso num escritor envolto de muitas vozes, que as escuta e compartilha com elas um jogo quase esquizofrênico, de delírio é certo, mas com e como *reflexão*. Reflexão de e com a escrita em meio à multidão de fantasmas, sejam estes dos livros lidos, sejam do contexto em que esteve envolto. Leio, portanto, um Liscano ruidoso, jogando com o *ruído*, um ruído-ruína (lembrando Benjamin), em que muitas vozes lhe gritam ao ouvido (na vertente derridiana da *orelha do outro*), partindo daí seu desvario controlado ou dirigido.

O trabalho literário primeiro de Liscano, ou seja, os manuscritos do cárcere, constitui-se num projeto como processo. Entendo esse proceso como o de ver a literatura como arte de reflexão, de si, do outro, dela mesma; e que reflete sobre a própria reflexão e o ato de refletir. Toda essa reflexão orbita mais em torno da arte ou da literatura, que de outras forças. Isso se assemelha ao que Liliana Reales adverte, no artigo “Breve asomo al heteróclito y delirante ‘atlas’ de Liscano”, intervenção crítica importante para esta pesquisa, ao propor a possibilidade de entrada a um lugar de nascimento de uma das séries que, segundo ela, perfilam a literatura de Liscano: de que seus escritos se destinam a “indagar la literatura de modo a producir el efecto de ‘la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría’ en una operación literaria ‘absoluta’ que defiende la idea de que ‘la teoría de la novela debe ser una novela’” (REALES, 2013, p. 20), ideia consonante ao que afirmam os teóricos franceses Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy em *L’Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*².

Sendo assim, como parte fundamental de minha hipótese de trabalho, reporto-me ao primeiro romantismo de Iena, romantismo que Liscano leu a sua maneira e de acordo às circunstâncias contingenciais,

² Nesta pesquisa me utilizo desse fundamental livro de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy na sua tradução ao espanhol denominado *El absoluto literario*. 1. ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

ou seja, através de fragmentos e por meio de pouca crítica elucidativa sobre aqueles escritores alemães e seus pensadores afins. Contudo, julgo que seu processo de reflexão, a partir de certos postulados românticos, se deu, concomitantemente, por meio da mesma literatura lida no cárcere, já que em muitas delas se encontram funcionando, entranhados em seu tramado, problemas propostos naqueles intensos dois anos em que durou a revista *Athenaeum* do círculo de Iena. Proponho elucidar essa ligação dos textos de Liscano com esses problemas, já que neles desencadeiam-se os rastros que impregnam o trabalho da autoalimentação teórica que a própria literatura ficciona. Problemática essa que salta tempos e é assim percebida por Lacoue-Labarthe e Nancy:

[...] lo que nos interesa en el romanticismo es que pertenezcamos aún a la época que él inició y que esta pertenencia, que nos define (mediante el inevitable desfase de la repetición), sea precisamente lo que no cesa de denegar nuestro tiempo. Existe hoy un verdadero *inconsciente* romántico, identificable en la mayor parte de los grandes motivos de nuestra “modernidad”. Y no es uno de los menores efectos del carácter indefinible del romanticismo el de haber permitido a dicha modernidad utilizarlo como un contrapunto sin ver, o para no ver, que no era capaz de mucho más que de volver una y otra vez a sus descubrimientos. Hacía falta toda la lucidez de un Benjamin para sospechar que en la imprecisión de los Schlegel había una trampa y para comprender que la trampa había funcionado perfectamente. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2012, p. 40)

Ideário que o moderno já lê bem antes do final do século 18, ainda que se possa adiantar a concepção de que, segundo Blanchot (2010, p. 107), pensando com Novalis e o grupo de Iena, “o passado já é romântico”. Também por ter em conta alguns de seus modelos: Shakespeare, Dante, Cervantes, Leonardo da Vinci.

Todo o pensamento daquele grupo de alemães se satura com o refletir sobre a reflexão e, logicamente, manifestou-se na arte, na crítica e na teoria produzidas por eles. Não muito distante, ainda que de forma diferente, a preocupação do homem Liscano nos seus manuscritos do cárcere trata incansavelmente o constante pensar sobre o pensar, o que,

por seu turno, não deve levar a crer que fora pura e simplesmente motivado pela situação de estar preso, mas antes devido ao diálogo com os livros a que teve acesso.

Reflexão, origem e salto são conceitos que permeiam a análise durante todo o processo de construção desta tese. Sem eles (juntamente com a devida discussão do espaço prisional) não vislumbro a possibilidade de avaliar adequadamente como se dá o processo de leitura e escrita no escritor uruguaio. Liscano espalha a terra e escava o passado, porém a busca da *origem* não deve ser compreendida como gênese; aqui a noção de *origem* é pensada na sua acepção alemã de *Ursprung*, que se liga a *Sprung*, também do alemão, significando *salto*, “salto em direção ao novo”.

Proponho que o salto de Liscano nos tempos em montagem se dá ao ler, por exemplo, Novalis, Cervantes, Onetti, Beckett, Felisberto Hernández, Kafka, Céline, Macedonio Fernández ou Borges, os quais, por sua vez, já haviam enleado seus tempos ao serem precursores de antigos e cursores de novos. Enfim, modernos e modernidade, termos aos quais necessitamos voltar constantemente para também entender a complexa *herança(-errância)* dos primeiros românticos de Iena. Se o passado é romântico, o futuro também o é. E o é por sua qualidade de presente numa infinitude. Por isso recordar Didi-Huberman (2008a) e os tempos heterogêneos, anacrônicos uns em relação a outros, a obra carregada de anacronismo, o passado que não cessa de reconfigurar-se, montagens de tempos.

Entendo que Liscano não projeta o silêncio, tampouco se projeta dele. Projeta sim uma vasta e peculiar biblioteca, projeta-se a partir dela; e perfaz em seus textos um diálogo por vezes aparentemente específico ou voluntariamente dirigido, mas sempre num fluxo de textos com outros vários que sussurram sem descanso. Projeta-se na lógica do *Projeto*, conforme Barthes (2005), qual seja, *lançado para diante* (do latim *projectu*). Ou ainda, Liscano dá seu *salto* para o passado, o qual é, ao mesmo tempo, o seu presente-futuro (com relação aos textos escritos no cárcere e seus escritos posteriores), trabalhando seus textos-pedaços a partir de uma biblioteca carcerária, essa, também, (a)parecendo fora do espaço e do tempo (pois penso aqui a relação da própria arquitetura da prisão em que estava Liscano e a paralisia da comunicação nela, questões discutidas neste trabalho).

Liscano, avalio, relê uma tradição e a rearma a partir de suas leituras salteadas, muitas delas indiretas e comumente fragmentadas. Singularmente forma seu atlas teórico a partir das discussões filosóficas,

teóricas e críticas que perpassam isso que chamamos modernidade e, de maneira muito especial, reflete sobre isso também através da ficção lida no cárcere. Em seus escritos carcerários há uma espécie de busca da *origem*, de retorno para repetir de outra maneira, e, disso também, trata-se seu *salto*. Mas não só isso, a origem como salto para fora da história cronológica e, mesmo, como potência dinamizadora na constituição das ideias; ainda, como método (*meta, hodos*, para além, caminho), como “algo que emerge do vir-a-ser e da extinção” (BENJAMIN, 1984, p. 68).

Os fragmentos de história intemporal que me permitem aceder à pré-história e à pós-história de um Liscano, ao qual busco uma *origem* (caminhos, saltos) de sua escrita, encontram-se dispersos em seus textos carcerários e nos textos com os quais dialogou na prisão. Nesse processo aparece o anseio de escrever, desejo de escritor, desejo que substitui outro e que se transforma em prazer, o prazer da leitura. O escritor uruguaio, nos anos que antecedem o começo da escrita, já preso, torna-se um leitor voraz e agudo. Em 1973, no *Penal de Libertad*, lugar da maior parte do tempo em que esteve preso, viu nascer uma biblioteca que, com o passar dos anos, teve seu acervo avultado a ponto de se transformar num importante espaço gerador de reflexão e intercâmbio de conhecimento. A biblioteca da prisão teve fundamental importância na formação do acervo intelectual de Liscano e é nela, a partir de uma seleção de livros lidos, que surgem os primeiros ensaios de formação do Liscano-escritor, e, mesmo nas leituras fortuitas, esparsas e não elegidas, havia um movimento reflexivo, até porque eram irrenunciáveis, no afã de ter algo, qualquer algo para ler.

Algumas leituras são admitidas: Beckett, Kafka, Buzatti, Céline, Borges, Felisberto Hernández, Madedonio Fernández. Mas pondero que esses textos, talvez nem tantos, acabam por introduzir Liscano num ramo muito maior de conexões. Por outra parte, ainda que consciente de que a obra literária não necessariamente traduz relações contíguas com o biográfico, não resta dúvida de que o contexto imediato em que foram escritos os primeiros textos de Liscano na prisão, bem como a história pessoal que o antecede, permeiam seus passos iniciais como escritor. Desse modo, mesmo não desejando aqui neste trabalho a facilidade do caminho óbvio, reintero que em Liscano vida e obra estão intrincadas de tal maneira que na análise de sua escritura urge a necessidade do contextual. E não está demais ressaltar que o próprio ato de escrever gera outra dinâmica no seu entorno, como se as ações criativas do escritor que se gesta convertessem a realidade adjacente em uma coisa outra. É criada, logo, uma narrativa literária que se confunde com sua narrativa biográfica. Assim sendo, Carlos Liscano é, sim, um escritor do

cárcere, o qual se constrói em meio a uma violenta ditadura latino-americana, com meios e recursos limitados, portanto, não seria justo lançar-me na análise de uma obra na renúncia do que ela tem de inerente.

Os textos escritos por Liscano na prisão são os seguintes: “Diario de la cárcel”, “La mansión del tirano”, “La edad de la prosa”, “El método y otros juguetes carcelarios”, “El juego de la letra cambiada”, “Los siete mansajeros (fragmentos)”, “Apuntes: la literatura y la política” (fragmentos). Todos eles foram compilados em uma publicação de 2010, intitulada *Manuscritos de la cárcel*, na qual os manuscritos são reproduzidos em fac-símile. Alguns outros papéis, como os que continham seus escritos de poesia, acabam por viajar com ele quando foi libertado em 1985 e se translada a Estocolmo, Suécia, onde fica por cerca de 10 anos numa espécie de autoexílio extemporâneo. Muitos desses poemas, porém, são descartados em parte, entre 1986 e 1987, salvando-se aqueles que comporão o livro *¿Estará no más cargada de futuro?*, de 1989. Os demais textos, com modificações poucas ou, em alguns casos, fundamentais, serão editados e publicados também durante sua estada na Suécia, são eles: *El método y otros juguetes carcelarios*, em 1987; *La mansión del tirano*, 1992 (*La mansión del tirano* será publicada novamente em 2011, com acréscimos); *El charlatán*, 1994 (livro que contém o conto homônimo, o qual começou a ser manuscrito em 1982, na prisão)³. Ao retornar ao Uruguai, em 1995, publica *El informante y otros relatos* em 1997, no qual dois textos procedem de manuscritos da prisão: “La ciudad en banderas”, de 1982, e, “El informante”, texto de 1982, fundamental na sua obra. Já em 2011, publica *Oficio de ventriloquia*, em dois tomos, com relatos de 1981 a 2011. E em 2016, *Apuntes de la cárcel*, manuscrito indispensável na concepção desta tese.

Por outro lado, é imprescindível recuperar alguns vestígios que antecedem o primeiro manuscrito de Liscano no cárcere, bem como de seu posterior desenvolvimento como escritor em situação de preso. Ainda, costurar uma pequena narrativa a partir do seu transcurso como leitor da biblioteca da prisão em que esteve preso. Além disso, elucidar

³ Novos livros são publicados por Liscano ao viver na Suécia, os quais não foram manuscritos na prisão, são eles: *Memorias de la guerra reciente* (1988), *Agua estancada y otros relatos* (1990), *El camino a Ítaca* (1994) e *Miscellanea observata* (1995). Desenvolve, ainda na Suécia, outros trabalhos ligados às letras (tradução, teatro, aulas, etc.).

passagens de sua biografia com o intuito de comprovar possíveis intervenções, as quais possibilitariam, por sua vez, uma configuração escritural por parte do escritor uruguaio. As *leituras* de Liscano anteriores à sua prisão, na maioria igualmente fragmentárias, ajudam a esclarecer um caminho de sua pré-formação como escritor e certas bases de seu pensamento, os quais incidem na sua produção criativa. Nessa recomposição de dados, é possível, ainda que especulativamente, sugerir um plausível desenho do espaço literário para Liscano nas letras uruguaias.

Esta tese está dividida em duas partes: Da reflexão e Da ironia. A divisão em duas partes não é uma coincidência, mas, sim, uma espécie de contágio, já que este trabalho tem como modelos metodológicos dois outros trabalhos acadêmicos de dois grandes pensadores do romantismo primevo, Benjamin (reflexão) e Kierkegaard (ironia); trabalhos sucintos e complexos, também divididos em duas partes.

Na primeira parte, a reflexão como processo, construção e operação literária nos escritos de Liscano, nos quais a arte se situa, singularmente, no núcleo dessa reflexão. A fundamentação teórica para essa relação que estabeleço entre reflexão e a arte de Liscano parte especialmente de Benjamin e seu estudo sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão.

Na segunda parte, a ironia como parte constitutiva e operacional na literatura de Liscano, seja como destabilizadora do discurso, seja como inferência de ambiguidade ao pensamento e àquele que pensa. Igualmente, a questão do fragmentário no exercício de sua escritura, como recurso narrativo e discursivo, também como potencialização da infinitude do pensar ou, ainda, como problematizador das noções de gênero.

Junto a essa tela de exposições, argumentos, contraargumentos, referências múltiplas de tempos diversos, insiro certas curvas expositivas, por vezes temáticas, porém não acidentais. Trata-se de uma espécie de intermitências bio-gráficas de Liscano e que têm relação com seu processo de escritor e de escrita. Essas inserções estarão quase sempre orbitando o espaço e os tempos na prisão, mas também podem (e necessitam) estar relacionadas às suas leituras, do mesmo modo que às experiências e visões de mundo, desde sua infância à posterior vida após a prisão. Minha ideia é uma tentativa (talvez pretensiosa) de que os

movimentos desta tese reflitam também o fragmentário e os saltos do escritor uruguaio.

PARTE I DA REFLEXÃO

CAPÍTULO I

2 CÁRCERE, LEITURAS

Em *La mansión del tirano*, lê-se o seguinte: “Todo podría volverse más interesante, o complejo, si además de salir, caminar y pensar y pensar que pienso, pensara en algo distinto a lo que voy haciendo. Si pensara por ejemplo, se dice, una escena” (LISCANO, 1992, p. 12)⁴. Faço uso dessa passagem ficcional da obra de Liscano como brecha de entrada à percepção de como o texto reflete a reflexão nele próprio. O texto *performatiza* o pensar em si mesmo, possibilitando um novo pensamento sobre aquele primeiro pensar, o qual só é primeiro no papel já que se abre também à remissão de um processo reflexivo anterior e inclusive paralelo. Os manuscritos do cárcere de Liscano não apenas propõem que, na escrita, seja problematizada uma cadeia incessante de pensamentos, mas também que, nela, haja remissão a espaços e vazios inexpressos. Porém o que importa inicialmente aqui é esse encadeamento que se *infinitiza* (penso aqui com o primeiro romantismo alemão) ou que se *indefinitiza* em progressão (pensando com Deleuze), ou seja, um pensar que volta a *se* pensar.

⁴ *La mansión del tirano* é o primeiro romance manuscrito por Liscano na prisão. Este texto teve várias versões, confirmadas pelo próprio autor. Um primeiro manuscrito começou a ser escrito em fevereiro de 1981 e finalizado durante aquele ano, no entanto, em fevereiro de 1982, foi descoberto e retido pelos militares, e nunca mais localizado. No ano de 1982, Liscano volta a escrevê-lo e essa versão está publicada num livro denominado *Manuscritos de la cárcel*, de 2010, que reúne os manuscritos escritos no cárcere pelo autor, em fac-símile, edição coordenada por Fatiha Idmhand e publicada por Ediciones Caballo Perdido. A partir desses manuscritos de 1982, Liscano, estando na Suécia, escreve a versão de *La mansión del tirano* que será publicada pela primeira vez como livro, em 1992, pela editora Arca. Em 2011 é reeditada quase sem alterações, porém com comentários do autor, um estudo preliminar de Gabriela Sosa, alguns textos excluídos da edição de 1992 e um escrito inédito denominado “Diario de Hans”, escrito entre 1986 e 1989.

O método aqui proposto é lançar meu olhar primeiro à obra ficcional de Liscano, principalmente a carcerária, e, mesmo no diário e apontamentos produzidos enquanto preso, ver suas características de criação artística, ou seja, visualizo sua obra no que ela tem de reflexão na arte. Com isso, o texto de Liscano se aproxima do postulado de Friedrich Schlegel de que a teoria do romance deveria ela mesma ser um romance, um dos conceitos teorizantes que o grupo de Iena problematizava a partir da literatura e da crítica. Contudo, entendendo-se o romance como mistura ou confluência de gêneros, e mesmo espaço que se dessacraliza enquanto gênero.

Já ao propor a conexão de Liscano com o refletir a reflexão, reporto-me inicialmente ao Benjamin de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, texto de sua tese de doutorado, escrito entre 1917 e 1919. O pensador, inclusive, também se remete à ficção para exemplificar o conceito de reflexão para os românticos de Iena ao partir do romance *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel: “O pensar tem a particularidade de, próximo a si mesmo, pensar de preferência naquilo sobre o que ele pode pensar sem fim” (SCHLEGEL, F., 1799 apud BENJAMIN, 1993, p. 29). O romance de Friedrich Schlegel não foi apenas uma incisão polêmica de seu tempo, criticado por escandalizar padrões morais da época, para além disso, era a tentativa de seu autor de romper paradigmas literários, bem como é nele que teoriza na ficção a reflexão filosófica e a ironia romântica. Portanto, é de se destacar que Benjamin tenha preferido iniciar sua tese citando uma obra ficcional, mesmo tendo acesso a muitos textos críticos e filosóficos dos primeiros românticos os quais aludiam tanto ao conceito de reflexão como ao de crítica de arte.

Por sua vez, Liscano, apesar de também ter produzido o diário no qual relatou seus experimentos metodológicos e seus planos de construção e evolução de sua escrita literária, fez da própria ficção seu campo de teorização e crítica. Logicamente, no entanto, não defendendo que Liscano reproduza direta e resolutamente os postulados de reflexão e crítica dos primeiros românticos de Iena, ainda que os tenha lido, fragmentariamente, na prisão. Parto da ideia de que sua aproximação com o romantismo alemão se deva também à própria literatura lida e escolhida por ele, e daí sua própria reflexão, conjunta aos enunciados teóricos e críticos que selecionou dessas leituras salteadas. É assim que, ao elaborar um trabalho em meio a ruínas, opera a partir dos rastros deixados nos textos primordialmente ficcionais da biblioteca da prisão ou através dos rastros refletidos (também especularmente) por si mesmo

em seus estudos no encerro; daí ser possível ler seu traço singular nos manuscritos produzidos por ele no cárcere.

Liscano certamente manuscree sua obra na prisão não sem crise. Tal fenômeno é pertinente a quem experimenta com a escrita criativa em momento histórico e condições desfavoráveis, bem como na insegurança da presumida pobreza formativa que atribuía a si. Crise também patente ao tratar de temas, principalmente no que se refere ao eu e à arte, os quais são percebidos como pontos interligados e pelos quais eclodem as principais discussões filosóficas e críticas em sua obra.

Por isso, a importância de *La mansión del tirano* como um romance que discute sua própria (e primeira) construção, com narrador(es) e voz(es) por detrás da voz que narra, com personagens que se sabem ficcionais, e que se revelam assim à leitura. Romance que subtrai importância do fabular ao repetir enunciados prévios (a modo de Macedonio Fernández). Texto que ao reconstruir cenas que fracassam (“Escena del hombre que duerme”, “Escena del hombre que trabaja”, “Escena del hombre que juega”, “Escena del hombre que sueña”) se ironiza. Capítulos que ironizam um suposto tema: “El árbol como fundamento”. Por isso, a ambição é de que o texto teorize sobre suas próprias dificuldades de planejamento e concretização, ao mesmo tempo em que impele uma certa desimportância aos esforços para consegui-lo.

É possível conjecturar que Liscano parte de um lugar comum, já que, blanchotianamente, posta as indagações de um escritor que se pergunta por sua escrita. E, afinal de contas, em última instância, esse era um dos problemas expostos por Schlegel, por exemplo. E está em Novalis a ideia da filosofia e da literatura como uma coisa só. Além disso, opondo-se a Kant, o romântico de Iena quer o próprio ato de escrever como um ato crítico, fato que leva Benjamin a pensar a relação daquele que escreve (e de sua escrita) – na reflexão – com a crítica da arte. No caso de Liscano, a crítica de um si mesmo na ficção transmuta-se em crítica da arte. O eu que fala na ficção de Liscano e o seu registro em escrita é o que dá o toque de singularidade a sua obra, na releitura e reacomodação de conceitos assentados (isso feito na desacomodação de um processo realizado numa prisão).

Existe uma preocupação performática de um arremedo de narrador em *La mansión del tirano*, que se chama M, de se pensar como um produto da arte. Similar se dá com Hans, que é um personagem que

cria ficções⁵. M imagina cenas, necessita contar, não sabe bem como ordenar o relato. Ao mesmo tempo, é um desdobramento de uma voz outra, que pode ou não ser dele mesmo, ou que, por vezes, é; por outras, não. M é um pensador, que relata pensando e que, ao pensar o relato, faz com que este se multiplique já que é o resultado do próprio pensar. Assim, Liscano une duas relações intrínsecas na concepção de sua literatura, a reflexão e o si mesmo, como produtos e produtores de uma ideia de infinitude por meio do contar.

Dessa forma, juntamente dos diferentes documentos que auxiliam no intento de analisar o processo criativo de Liscano, impele armar esta argumentação também a partir da ficção, pois seus manuscritos do cárcere são, sem dúvida, o melhor campo de investigação que o autor oferece para a especulação crítica, não só como campo de conjecturas ou de exploração, mas também como espelho que reflete imagens múltiplas de conceitos que não são apenas jogados no texto, mas trabalhados por ele como sua parte constitutiva.

Ao mesmo tempo, exploro vestígios de percursos teóricos e críticos presentes em anotações que Liscano cita, comentando alguns de seus fragmentos de maneira pontual, ou de registros testemunhais que aludem à importância da leitura dos românticos alemães para o seu pensamento. Além disso, é significativa a presença de marcas da prisão nos seus textos ficcionais (e também em seu diário do cárcere) que dão a noção de que há uma operação da sua textualidade com certa análise que proponho dos românticos de Iena, de sorte que me remetem comunicar esses manuscritos àqueles pensadores que, principalmente, no século 20, fazem uma releitura do primeiro romantismo, não deixando também de refletir sobre a relação do escritor com a escrita. Dessa forma, não atribuo tudo às leituras de Liscano, senão que me empenho em ler determinados conceitos em sintonia com seus textos do cárcere, e, dessa forma, penso que Liscano articulou neles temáticas que me permitem aproximá-los de teorizações que ecoaram no final do século 18, principalmente em Iena. Em particular a reflexão, visto que tais leituras me fazem prefigurar que a obra artística de Liscano cria uma imanência

⁵ Hans é o protagonista de *La mansión del tirano*; personagem de contornos difusos, a começar pela própria problematização do nome próprio: “Este hombre dormido y soñante, del que puede suponerse que se llama Franz [...]. Hans —o Franz—, este sujeto, transita por la vereda y puede ver, a lo lejos, la monótona perspectiva de los gruesos muros de ladrillo de las barracas. [...] Hans no sabe muy bien a donde se dirige.” (LISCANO, 1992, p. 19)

(pensando o termo com Deleuze, ou mesmo Badiou) ou configurações que fazem emergir determinados tramados filosóficos.

Ao mesmo tempo, nem sequer avalio a possibilidade de despojar da obra de Liscano seu contexto histórico. Tampouco cogitar um escritor sem passado, presente e futuro na própria obra. Disso tratam as inserções que intercalo neste texto, a modo de aparentes digressões, nas quais rompo as delimitações próprias do texto literário de Liscano, expondo e avaliando como a vida na prisão, bem como os anos que a precedem e a sobrevivem, são essenciais para o entendimento de sua obra.

2.1 HISTÓRICO, LITERÁRIO

O escritor Carlos Liscano que se constrói na prisão, entre os anos de 1972 e 1985, é consequência de uma série de contingências que lhe são impostas. Não está demais citar a privação de liberdade física, a tortura, os limites e sofrimentos anímicos e corpóreos, a proibição de escrever e, em certa medida, a de se comunicar. Contingências que limitam seu acesso a determinados bens culturais, assim como aos livros desejados, mesmo àqueles escolhidos na biblioteca da prisão e que não lhe chegaram às mãos. Avalio, além disso, as exigências autoimpostas: decisão de escrever, o que e quando escrever, seleção de referências possíveis, eleição de certa tradição literária. Levando-se em conta essas premissas e suas variáveis, é difícil formular hipóteses que delineiem características fixas em seus escritos carcerários, e, de forma consecutiva, à sua produção criativa após ser posto em liberdade. Cabe aqui, contudo, uma leitura que formule possibilidades e as discuta.

É notória, em Liscano, a opção por uma literatura teorizante de sua própria construção. Conforme Lacoue-Labarthe e Nancy (2012), para aquele que escreve, a teorização não apenas é inevitável como também necessária. Percebo que o autor uruguaio articulou de tal maneira em seus textos determinadas temáticas, como a da reflexão, por exemplo, que me permite aproximá-los do romantismo de Iena, e que, dele, logicamente, emergem problemáticas, por vezes, em luta, do idealismo alemão.

As leituras no cárcere foram imprescindíveis para o que seria a escritura de Liscano. E na sua escrita projeta-se a reflexão e a reflexão sobre a reflexão como produto e matéria-prima de um *projeto* literário que se propõe fechado num círculo de referências, mesmo estas sendo

citações livrescas, como num mundo absoluto. Ao mesmo tempo, proposta aberta, já que as referências levam a múltiplas outras e o processo do pensar não se esgota, propiciando o fundamento de uma entrada em sua obra, sem negar (e não nego) que todo o processo de construção dela (que em última instância é o que me instiga nesta análise) se dispõe a partir de contextos histórico e pessoal aplastantes. Portanto, sua obra propõe um olhar a ela própria no que tem de implicações do fora.

Liscano, como homem e como escritor, tem sua trajetória relacionada a um dos períodos mais radicais, se não o mais, na história recente da América Latina e do Uruguai. Portanto, sua constituição como sujeito no mundo e também sua decisão de escrever com fins intransitivos surgem em meio a um mundo que se indaga caminhos, e as perguntas abalam estruturas.

É perfeitamente claro que o período ditatorial modifica toda e qualquer análise que se queira fazer a respeito de um escritor como Liscano, em formação naqueles anos. Posso considerar alguns fatores, dialogando com Fernando Aínsa:

Todo análisis del proceso narrativo uruguayo de los últimos años debe pasar inicialmente por una referencia a los macro-esquemas que han condicionado su discurso cultural, sobre todo durante el período de *facto* que va del 27 de junio de 1973 al 1 de marzo de 1985. En esos doce años de dictadura, fenómenos como la censura, la represión, el exilio y las diferentes formas de resistencia interna, marcaron de tal modo la vida creativa, que buena parte de la narrativa se ha visto obligada a “situarse” coyunturalmente en relación a “esa” historia. Ello se ha traducido en la primacía de una temática inevitablemente contextualizada y en una valoración crítica que no podía prescindir de las categorías extraliterarias que marcaban la propia producción ficcional [...]

Por esta razón, la periodización y la presentación de generaciones, movimientos y autores, no puede basarse únicamente en tendencias estéticas y necesita de una primera referencia a los grandes “cortes” históricos del período, donde los acontecimientos socio-políticos se superponen a los culturales y marcan jalones comunes. (AÍNSA, 1992, p. 807)

Contudo, a arte de Liscano advém de uma operação mais complexa. Complexa porque seus escritos surgem, e esta é uma hipótese deste trabalho, de um tramado de leituras que tem três núcleos potenciais que desencadeiam o aparente caos de sua obra literária. 1) Um desses núcleos, que claramente não se parece a um centro, mas sim a uma soma de tempos anacrônicos de leituras e textos, é o conjunto dos anos que vai do pretérito imediato ao nascimento de Liscano, décadas de 1930 e 1940, principalmente, mais as décadas anteriores à sua prisão, 1950 e 1960, pois são tempos em que Liscano é impregnado por certa força artística presente no ambiente e também quando *lê* um mundo em ebulção revolucionária e *descobre*, sem ainda se fixar nisso, a literatura – principalmente certa literatura uruguaia, esta com íntima relação com a argentina, a francesa e a norte-americana. 2) Outro, é a própria situação de prisioneiro político. É na prisão que Liscano se constrói como escritor e, de forma mais intensa, como leitor (ainda que possamos pensar, com Barthes, que, de antemão, todo escritor já é um leitor, inclusive do mundo, e que, por isso, formula boas perguntas ao mundo). 3) Por fim, aquele que me parece o mais determinante núcleo catalisador de textos e vozes que impulsionarão Liscano à escrita: as leituras no cárcere, a partir da biblioteca da prisão em que esteve encerrado por cerca de treze anos. Farei referência, mais adiante, a essa biblioteca do *Penal de Libertad*, organizada pelos próprios presos durante o período ditatorial, no qual foram elaborando uma catalogação de livros, cujo último catálogo foi recuperado e publicado pela Biblioteca Nacional do Uruguai, durante o período em que Liscano foi seu diretor, numa edição fac-similar em 2013, sob o título de *El libro de los libros*.

Todas essas três frentes desencadeiam o que para este trabalho são as principais linhas de direcionamento e de preocupação estética que atravessam a tessitura de suas narrativas: a reflexão e a ironia (sempre com o atravessamento da teorização e da crítica, e em formulações com o fragmentário). Por isso certas leituras no cárcere foram fundamentais para dar curso àquilo que já estava se gestando em seu pensamento antes de pôr-se a escrever.

2.2 REFLEXÃO, ARTE

Na obra de Liscano, considero que a reflexão com a arte se mostra de três formas, que quase sempre estão atravessadas umas pelas outras. Uma delas, não exatamente a mais importante, é a manifestação em seus textos da arte produzida por outros, que opera como dispositivo que desencadeia cadeias de pensamentos; é arte citada, parodiada, plagiada. Outra forma da reflexão com a arte se manifesta quando o texto pensa a própria construção narrativa, ou seja, quando o pensar sobre a literatura é o motivo para seguir pensando sobre sua própria constituição e reprodução, mas também texto que abre a possibilidade da interlocução, texto como um nó de conceitos, mas que é, ao mesmo tempo, a discussão do desfazer dos nós, onde as coisas não se encaixam, onde a trama não fecha, como uma dobra infinita. E, por fim, a forma da arte como reflexão no eu (ou eus) que aparece *ficcionalizado*, eu que se disfarça como ente real e autobiográfico, mas que é produto de arte, e que se pensa também como pensar que problematiza o mundo e a existência.

Benjamin (1993) ressalta o acontecimento definitivo de que é a arte que se instaura como o núcleo do movimento primeiro romântico – “No sentido primeiro romântico, o ponto central da reflexão é a arte e não o Eu” (p. 48) –, e que, portanto, se bem entendida a questão, a reflexão infinita mesmo que tenha que ver com o eu, é na arte que tem o seu ponto de partida. Sobre isso, continua o autor:

Para Fichte, um si-mesmo cabe apenas ao Eu, isto é, uma reflexão existe apenas e unicamente correlata a uma posição. Para Fichte, a consciência é “Eu”; para os românticos, ela é “si-mesmo”, ou, dito de outro modo: em Fichte a reflexão se relaciona como Eu, nos românticos com o simples pensar, e exatamente devido a esta última relação se constrói, como ainda deveremos mostrar mais claramente, o conceito de reflexão peculiar aos românticos.

[...]

A intuição romântica da arte repousa no fato de que não se compreende no pensar do pensar nenhuma consciência-do-Eu. A reflexão livre-do-Eu é uma reflexão no absoluto da arte. (BENJAMIN, 1993, p. 38-39, 48)

A arte como motivo da reflexão que, por sua vez, segue gerando arte, aparece em muitos momentos em *La mansión del tirano*. Cito um exemplo:

En la pared está representada una niña jugando con un aro, un poco a la izquierda de Hans. A ambos lados hay una construcción con arcadas y junto a la más próxima, la de la derecha, un vagón abandonado. Hans siente que la niña está en peligro, que hay algo que estallará por todos lados en instantes. [...] (LISCANO, 1992, p. 91)

A observação e a imaginação se embaralham estando o personagem Hans como que inserido no quadro “Mistério e melancolia de uma rua”, de Giorgio de Chirico, e não se sabe se a cadeia de pensamentos surge a partir da imagem refletida ou a cena se constrói a partir das reflexões da arte observada ou imaginada. A narrativa projeta vida à menina do quadro de De Chirico e, ao tentar lhe dar protagonismo, disfarça o que, na verdade, o pensar sobre uma cena (o pensar sobre o pensar) convoca: a construção reflexiva como arte e crítica, a partir da própria arte.

Ainda na sequência da cena, um diálogo inusitado sobre uma construção que, claro, também remete a De Chirico: “¿Y del otro lado? Parece un convento. Yo he visto un lugar parecido alguna vez. Un viejo cuartel destinado a depósito. Debe ser un hospital. Sí, un lugar para internar gente. Locos.” (LISCANO, 1992, p. 91). Também leva ao fora do texto, à biografia de Liscano, à prisão clandestina, ao preso como *o louco*. Além disso, o inusitado das possíveis relações em *salto*. Vejo aí relações irônicas, ao poder manipular os dados em tempos múltiplos pensando no transcurso de fatos reais do trajeto biográfico e da futura ficção de Liscano, já que a imagem de um suposto hospício remete ao trabalho com que o Liscano de carne e osso, recém-chegado à Suécia, teve de se deparar, ainda que por pouco tempo, num hospício. Posteriormente, em *El camino a Ítaca*, livro de 1994, esse hospício é *ficcionalizado*. Vale lembrar que não deixam de ser temas transversais em sua obra: a loucura, o delírio..., que, por sua vez, retomam a situação de encerro, no pensar constante na lucidez e na falta dela, no conceber a imaginação e a fantasia como realidade, na proximidade com o arrebatamento.

Em meio à cadeia de pensamentos presentes em *La mansión del tirano*, que por vezes se expressa graficamente como um único parágrafo por muitas páginas ou por capítulos inteiros, há contínuas referências, menções, citações, paródias, alegoria, quadros, autores, eventos artísticos, enfim, alusões à arte e à cultura. Normalmente tais relações estão veladas, codificadas, outras nem tanto. Por exemplo:

Hans no ha prestado mayor atención a los comercios aunque ha ido mirándolos, pero ahora hay uno que lo atrae y él se acerca a la vidriera. Es una florería, piensa. Busca algún anuncio que lo indique, pero no ve ninguno. La falda del abrigo roza la pared del comercio y él mira hacia adentro. El escaparate no tiene vidrios, es solo una gran abertura en la fachada y lo que ve a través de ella es una habitación desamoblada, como una pensión de baja categoría, donde una rosa gigantesca ocupa todo el espacio. (LISCANO, 1992, p. 94)

Vê-se que a cena se refere a “O túmulo dos lutadores” de René Magritte e afirma o especial interesse de Liscano pelas artes plásticas já na prisão (os manuscritos do cárcere de *La mansión del tirano* contêm as mesmas cenas relacionadas a De Chirico, Magritte, Van Gogh, etc., com pouca modificação na redação se comparados com a primeira publicação estando ele na Suécia) e, de modo geral, a arte como central nas reflexões presentes em seus escritos. Vale ressaltar que as referências para as reflexões do escritor sobre a arte plástica provinham de livros da biblioteca da prisão que continham reproduções de pinturas de grandes artistas.

Logo em seguida, ainda em *La mansión del tirano*, aparece “A ronda dos prisioneiros” de Van Gogh:

Enseguida se retira y camina un tramo, ya sin pensar que al atravesar la calle se insertará en el mundo de los otros. Llegará a la esquina y seguirá rápido a la otra vereda. Cuando va por el centro de la calzada mira a la derecha y ve un callejón cerrado en un lugar donde pensó que la avenida continuaría. Es como un sitio destinado a feria o mercado, pero ahora está ocupado por hombres que caminan en parejas haciendo círculo en el espacio formado por los grises edificios. Apura el paso, pero no puede dejar de ver que entre los

caminantes hay uno que vuelve la cabeza. Es un pelirrojo que ha girado bruscamente el cuello, y en esa mirada viajan, para Hans, todas las acusaciones del animal contra el resto de la manada que lo ha abandonado. (LISCANO, 1992, p. 94)

Essas referências (apropriações) às artes plásticas se assomam aos escritos ficcionais como necessidade de citação e de montagem com fragmentos de obras outras, o que, conforme Georges Perec, que era leitura importante de Liscano na prisão, na escrita deve estar presente o prazer da leitura, aspecto que me leva a pensar as citações também como essa leitura na escrita. Esse movimento logicamente trama uma construção fragmentária, de modo a exemplificar o processo criativo de Liscano que também não se priva do constante manejo de citações e fragmentos de livros, inclusive presente em seu diário e apontamentos do cárcere.

Liscano pretendia que quem lesse seus textos percebesse tais relações entre textos múltiplos, prova disso são alguns de seus comentários na nova publicação de *La mansión del tirano*, do ano de 2011, nos quais as referências às obras dos artistas plásticos antes mencionados são comentadas por ele. Em parte julgo malograda a empresa proposta por Liscano nessa publicação do romance escrito no cárcere, já que a maioria dos comentários do autor se encaminha a um fechamento de sentidos do texto, sendo alguns deles menções a sua biografia e que por vezes remetem a se ter o escrito como simples reflexo de uma realidade, propostas às quais seu próprio texto se opõe. Por outro lado, é possível considerar que Liscano, quando se projeta no seu próprio apagamento, consegue exercer a crítica imanente no texto. Já quando o crítico planeja revelar a *verdade* do texto, ele se aproxima de uma hermenêutica também comum à época dos primeiros românticos, qual seja de que se possa, a partir de tal momento (naquele seria o Idealismo), compreender melhor os textos do passado (os clássicos) ou mesmo melhor que seus autores. Liscano, passados tantos anos de ter escrito seu primeiro romance na prisão, certamente se vê outro, arrisca-se *decifrar* parte de seus escritos velados, coloca-se na posição do crítico que seu próprio texto ironiza. No entanto, as intervenções do autor não deixam de revelar passagens que esclarecem momentos decisivos tanto na construção do romance, quanto da forma de pensar do escritor com respeito às referências transtextuais presentes no seu texto, e, ainda que eles requeiram o cuidado e a desconfiança

necessários na análise, possibilitam visualizar pistas que permitem avaliar possibilidades de apreciação.

O diálogo com outros textos literários na construção do seu *corpus* aparece como se o ato de refletir sobre o discurso outro encenado na escrita, que é supostamente criado por uma cadeia de relações e que propicia outras além dessas, fosse intrínseco à ficção. E as relações de pensares com outros textos que se dão nos escritos de Liscano, nem sempre veladas, são fruto primordialmente das leituras feitas na prisão, por isso sua obra como um todo se mostra afim com o primeiro processo esboçado em *La mansión del tirano*, visto que muitíssimos textos seus serão um tramado de citações, por vezes num querer serem reconhecidas como falas de um outro. A intertextualidade, como movimento operacional, tem implicações também estéticas e por vezes atua de forma a se despir de disfarces. No entanto ela ressalta o objetivo que retorna incessantemente que é problematizar a relação do escritor com a escrita na própria ação de escrever, incitando, assim, um retorno à arte. Nesse campo fabril da escrita – “o verdadeiro autor não deve também ser um fabricante? Não deve consagrar sua vida inteira ao negócio de transformar a matéria literária em formas [...]?”, diz o *Athenaeum* –, opera-se a conjugação da memória e da imaginação com as imagens resultantes da leitura (de textos, do mundo). E se há o esquecimento do original, escreve pensando que o traçado é algo novo, com imagens que não são mais as mesmas, pois a escritura é este mesmo processo de trabalhar com o esquecido, também com aquilo que já existiu como escritura. No texto de Liscano, o fingimento exacerbado tem funcionalidade, pois o fingimento que finge e a dissimulação do sério com ironia alertam para a ambiguidade da escrita no que se refere ao pensar na infinitude.

Igualmente é notório o trabalho de Liscano de reaproveitamento do que ele próprio escreve. Nesse sentido, ele arma sua narrativa do cárcere com os apontamentos fragmentários e ideias que coloca a decantar, a tal ponto que seu método, o qual num começo era um imperativo contingencial, se volta operacional, configurando-se quase num vício. Quem sabe por isso, já fora da prisão em Estocolmo, Liscano relata que seguiu convocando seu método fragmentário de escrever em papeizinhos, agora não mais escondidos na cela, senão colados pela casa, “He escrito, casi sin proponérmelo, en pequeños papeles, breves notas sobre Hans y los he ido pegando por las paredes de mi casa. Creo que no se trata solo de la recuperación de Hans sino también del

‘método’ carcelario de escribir en papelitos”, escreveria em um diário em 31 de outubro de 1986 enquanto vivia na Suécia⁶. Em *La mansión del tirano* de 2011, também comenta sobre seu método: “Era como un juego, una diversión, pero a la vez tenía algo de rito oscuro” (LISCANO, 2011, comentário 109, p. 235).

A forma de armar seus textos se assemelha a uma montagem de cenas. Mais adiante, sua obra se monta também dos textos do próprio escritor, dessa forma ficciona o retorno repetitivo do contar repetido de sua biografia e de sua ficção. Jitrik (2010) diz que se rouba à própria memória (*cleptominesis*), o que não deixa de ser o roubo do que já foi lido e, por que não, também do que já foi escrito. Esse roubo como estratégia encontra na paródia um aval histórico, indício do fascínio de sempre produzir um texto a partir de outro. E, além do possível furto à própria memória, o roubo do que se encontra refugiado nela, mas que se localiza no seu exterior. É assim que se confundem citação e plágio. Liscano, num escrito de 2008, denominado *Elogio del plagio*, pergunta-se com ironia por que não copiar em lugar de inventar, pois se não é possível contar uma história que nunca foi contada, então por que obstar o plágio, já que o perigo não é plagiar, mas sim ser descoberto no ato. O que faz é seguir refletindo sobre a posição do escritor diante do que escreve e o dita não sem ironia:

A veces me plagio a mí mismo, cosa que disminuye la gravedad del delito. Un día me levanto y como no sé qué hacer copio lo que escribí la semana anterior. ¿Y qué, acaso no hay derecho? No es grave. Es como robarse uno mismo y después ir a la comisaría y hacer la denuncia (LISCANO, 2008).

Inventar também é inventar que se inventa algo novo, na reinvenção do já dito ou do já escrito, no manejo das imagens da memória com sua imaginação. É um diálogo sim com aqueles textos escritos, mas que foram transformados na memória, muitas vezes esquecidos, para que saturados retornem à escritura de uma forma diferente. Muitos anos se passaram desde que o prisioneiro jogava com as citações e as anotações de ideias e personagens à espera de seu

⁶ Liscano gentilmente me confiou cópia dos originais inéditos de seus diários escritos entre 1986 e 2005. Neste período viveu na Suécia e também viajou muitas vezes por diversas partes do mundo para depois retornar ao Uruguai.

retorno a um novo texto, este sempre um esboço que levaria o escritor à reescrita. No ano de 2012 me envia um e-mail no qual, dentre outros assuntos, consta:

Ayer terminé un libro (no me atrevo a llamarlo novela), que se llama: 'El trabajo de recontar, novela no escrita'. Es una especie de demostración post facto de algunas ideas de tu trabajo: el universo de las citas, de las auto-citas y de la reescritura. Aunque tiene el perfil de una novela y sigue algunas tradiciones de la novela, no lo es en sentido estricto. Es lo que un escritor escribe cuando no puede o no quiere escribir una novela. Entonces vuelve a escribir lo que ya escribió, cambia de voz y hasta de nombre a mitad de camino, plagia y se plagia a sí mismo, inventa personajes delante de los ojos del lector, critica la novela histórica latinoamericana "a gusto del editor europeo". En síntesis, es una novela no-escrita.⁷

A junção racional de peças, ainda que a escrita reflita sobre si como algo irrealizado.

Na certeza de que seus escritos do cárcere são composições “montadas”, os escritos ficcionais de Liscano têm presente a ideia prévia de como devem ser armados, seja a partir das leituras fendidas, seja das escritas soltas em *papeizinhos*, e nisso a projeção do pensar sobre o pensar, muitas vezes refletida a partir da arte, opõe a aparente exaltação do delírio do cárcere, suposta paixão desenfreada, sem limites e objetivos, com uma narrativa que demonstra estar pautada na autorreflexão.

⁷ E-mail de Carlos Liscano de 17 de junho de 2012.

2.3 APUNTES DE LA CÁRCEL

Durante seus anos de reclusão, Liscano tomou notas de muitas de suas leituras. Tive acesso a esse documento pela primeira vez no início de 2015 em Montevideu na casa do crítico uruguaio Ignacio Bajter. Folhee a cópia fac-símile dos manuscritos já ciente de seu considerável valor, ainda que sem bem entender, naquele momento, o motivo pelo qual haviam ficado de fora da publicação dos *Manuscritos de la cárcel* de 2010. Ao investigar rapidamente o material, não foi preciso que se passasse muito para dar com as anotações que confirmavam as pistas que eu seguia, aquelas que inclusive me haviam levado, especulativamente, ao esboço desta tese. Estava frente a um inestimável arquivo que legitima as prévias expectativas que tínhamos sobre a importância de certas leituras e estudos de Liscano na prisão, especialmente os apontamentos sobre o romantismo alemão. Poucos dias depois, revelei a Liscano meu interesse pelos manuscritos em visita a seu apartamento, quando também pude ver seu arquivo pessoal. Posteriormente, para minha surpresa, naquele mesmo ano, ele publica *Apuntes de la cárcel*, livro com os manuscritos em fac-símile e transcrição do próprio autor. No seu prólogo a menção sobre algo do processo de publicação:

¿Qué objetivo tiene publicarlos? No lo sé. Perfectamente puede considerarse un capricho. También, buscando un alivio, pueden considerarse como un documento para curiosos, muy pocos. Lo que me impulsó a transcribirlos fue una conversación con Selomar Borges, quien me los pidió para estudiarlos en su tesis doctoral. También me animó, para ser exhaustivos, el interés de Fatiha Idmhand, Gabriela Sosa, Carina Blixen, Ignacio Bajter. (LISCANO, 2016a, p. 9)

Em fevereiro de 2016, Liscano me envia por e-mail um texto intitulado “Cuaderno Esselte”, o qual seria publicado em abril na revista Hispamérica. Escrito a modo de diário, nele reaparece o assunto da publicação dos *Apuntes de la cárcel*:

6 de agosto, jueves [2015]. Ayer, a raíz de que envié a Selomar copia de los *Apuntes de la cárcel*,

se me ocurrió que debía transcribirlos y tal vez publicarlos. Hoy me levanté decidido a empezar la transcripción. En eso he estado toda la mañana. Releer los apuntes sobre Beckett, las citas de *Molloy*, me lleva a entender qué me propuse hacer más de treinta años cuando empecé a escribir. Trataré de publicar la edición facsimilar junto a la transcripción.

Horas después. Estoy recuperando algo de lo que sentí mientras tomaba los apuntes. Es un regreso a los orígenes, a aquella ilusión inocente que me motivaba, que me impulsaba a leer y escribir en el lugar más incómodo del mundo. (LISCANO, 2016b)

Os *Apuntes de la cárcel* é o registro de um mecanismo para a reflexão em que a arte é o motivo, um conjunto de anotações a punho em papéis conseguidos na prisão. São 117 *papeizinhos* de variados tamanhos, ainda que, em sua maioria, sejam compostos por folhas de carta, estas completamente preenchidas com letra miúda. Quase não existem rasuras, talvez pelo fato de que Liscano periodicamente revisava as anotações e voltava a copiá-las. Segundo o autor, muitas delas foram descartadas, inclusive (infelizmente para nós pesquisadores) uma lista dos livros que lia.

Desses apontamentos, percebe-se o quão heterogêneas eram suas leituras (próprias de um *lector salteado*, como depois o próprio escritor ficcionará um percurso literário possível, em diálogo com Macedonio Fernández), um atlas que, em princípio, aparenta uma junção dessemelhante de interesses ou mesmo o resultado de escolhas fortuitas. Vemos a presença de Todorov, Foucault, Lúkacs, Spencer, Jakobson. Dámaso Alonso, Cernuda, Marí, San Juan de la Cruz. Hölderlin, Rimbaud, Shakespeare, Hesse, Dino Buzzati, Felisberto Hernández, Cortázar, Faulkner. O próprio autor pensava ser, naqueles tempos, seu intento de formação intelectual, e vai concluir, décadas depois, ter sido um pensar ingênuo, próprio de um jovem de vinte e poucos anos. No entanto, minha opinião é de que foi exatamente nesse percurso de leitura caótica (também aqui a ideia do caos como força geradora) que foi propiciada a elucidação de um proposital delírio de um projeto impelido por forças volitivas irremediáveis (o desejo de ser escritor, e não só, a afirmação: sou escritor). Avalio, neste trabalho, que sua formação como escritor inicia antes da prisão, porém logicamente foram suas leituras do

cárcere que encaminharam suas reflexões àquelas noções que nortearam sua escritura.

As notas que Liscano tomou durante todos esses anos de reclusão talvez tenham sido os únicos escritos produzidos essencialmente para si mesmo, sem pretensão clara de diálogo com um outro que não consigo mesmo. Talvez por isso a opção por não terem sido incluídas quando da publicação de seus manuscritos do cárcere, com exceção de uns poucos fragmentos. A publicação recente desses apontamentos revela que teria havido um certo pudor por parte do autor de expor seus diálogos com sua biblioteca, fragmentos necessários à reflexão, primordialmente a reflexão sobre o fazer literário.

Os *Apuntes de la cárcel* não exatamente revelam predileções de leitura de Liscano, senão denotam estudos objetivando suporte teórico e metodológico para sua própria prática literária. Cogito que o que seus escritos tentam propor como processo literário está presente na pesquisa e referências desses apontamentos, pois denotam não só o propósito de como entender o funcionamento narrativo e inclinação pelo problema da linguagem, mas fundamentalmente o que o estudo pode sugerir como proposta de reflexão e como signo de autorreflexão.

Num primeiro momento, os apontamentos se dirigem a um autor específico: Samuel Beckett. Não é difícil perceber que o autor de *Molloy* serve como uma espécie de modelo de escritura em *La mansión del tirano*. A aridez dos enunciados, os monólogos, o lugar indeterminado ao passo que restrito, levam a crer que Liscano refletiu sobre a possibilidade de liberdade na escrita ao se afastar de propostas de ambientação realista ou pretensão afã de testemunho. Ao mesmo tempo, aponta a uma situação de claustro. Junto a transcrições de trechos de um biógrafo de Beckett, Klaus Birkenhauer, outras citações, como de Proust, por exemplo, demonstram uma leitura que busca ir além do próprio Beckett e reflete eleições de Liscano ao pensar com escritores que discutem temas afins à questão escrita e escritor.

A obsessão pela palavra é perceptível em muitas citações sobre a linguagem. Lá está o Círculo de Praga, Todorov, Lukács, Benveniste, quase sempre relacionando a linguagem à literatura. Do mesmo modo, escritores e filósofos: Joyce, Barthes, Lautréamont, Nietzsche, Freud, Bergson, Baudelaire, Rimbaud, Buzzati, Foucault, que formarão parte de seu arcabouço teórico e se projetarão, em seus escritos, numa característica de intertextualidade acompanhada do fragmento, forma contingencial pela qual Liscano obrigatoriamente nunca pôde se privar e que, assim entendendo, é essencial na sua produção.

Ainda, e isso é determinante para este trabalho, há partes de seus apontamentos e citações que se referem ao romantismo alemão, em especial a nomes relacionados aos chamados românticos de Iena, ou que, de alguma maneira, interferem nas discussões daquele grupo, como os próprios pensadores do idealismo alemão. Ainda, em relações com uma série de intelectuais que trabalharam como consequência da leitura atenta e profunda de certos conceitos tratados a partir da segunda metade do século 18. Ou seja, aquele período e espaço de discussão teria que voltar uma e outra vez para abalar o pensamento, para além do tempo e da geografia, como esclarece Jean-Luc Nancy (2012).

E é nos *Apuntes de la cárcel* que encontramos citações de uma antologia do romantismo alemão intitulada *El entusiasmo y la quietud*, de Antoni Marí (FIGURA 1). Com esse texto em mãos, Liscano adentra no estudo de alguns escritores e pensadores do primeiro romantismo. Não à toa cita Novalis e partes de textos fundamentais do escritor alemão aos quais Liscano teve acesso através da antologia, inclusive de seu escrito mais requisitado, *Pólen*, que é considerado como um manifesto do primeiro romantismo. Nela, também se encontram o especialista em estudos alemães Theodore Ziolkowski e os nomes de Hegel, Fichte, Schlegel, por exemplo, ligados a temas como o eu e a arte, os quais, recorrentes na obra de Liscano, e que, pela própria oposição de posturas dos pensadores citados, que discutem, dentre outros, com Kant, são igualmente refletidos na obra do escritor uruguaio como noções que constantemente motivam enunciados autorreflexivos, por meio dos quais tais crises são problematizadas em sua obra.

Figura 1 – Apontamentos sobre o romantismo alemão

- DE: Antologia do Romantismo alemão. El entusiasmo y la púetud. ANTONI MARI.
- "Las iurógenas de inmovilidad y totalización expresan el ~~hacer~~ trascendido toda situación condicionada, ya que un sistema de condicionamientos, un cosmos, se define precisamente por el devenir, por el movimiento continuo y por la tensión de los contrarios. El no estar movido ni desgarrado por la tensión de los contrarios equivale a no existir en un cosmos. El no estar ya condicionado por parejas de opuestos equivale, por otra parte, a la libertad absoluta, a la perfecta espontaneidad." (Micaela Eliade- Neoplatonismo el "Androgyne")
- "La visión totalizadora, la ténica en la mente del artista, tiende a la unidad en la realización de la obra, pero el conocimiento que adquiere el artista en la realización le genera nuevo impulso y nuevo entusiasmo para la incubación, inspiración y realización progresiva de otras tantas obras, que, continuando a las anteriores, conducirán al fin último y primordial: la unidad de vida y obra, de realidad y deseo, de sueño y vigilia en la totalidad inmanente."
- "Desde la perspectiva de Hegel, el giro decisivo de la historia con la R. A. consiste en que el hombre empieza a contar con su espíritu y se atreve a someter la realidad dada a las normas de la razón. A partir de la R., el hombre se ha propuesto organizar la realidad de acuerdo con las exigencias de su libre pensamiento racional, en lugar de acomodarse simplemente al orden existente y a los valores dominantes."
- "Es demandado puer constituir la humanidad en una misura de dos maneras y en una forma determinadas, y representarla con una conducta variada o traducirla etc."

Carlos Liscano, cópia original de Apuntes de la cárcel (arquivo pessoal, dimensões originais modificas)

2.3.1 Antologia sobre os românticos alemães

A antologia *El entusiasmo y la quietud* sobre o romantismo alemão, organizada por Antoni Marí, foi publicada em 1979 por Tusquets Editores, Barcelona (uma segunda edição é apresentada em 1998). Isso significa, ainda que não tenhamos dados precisos, de que sua publicação não dista muito da entrada de um exemplar à biblioteca do *Penal de Libertad*. Considero esse livro decisivo para Liscano, pois possibilita a aproximação do autor uruguaio às reflexões estéticas daquele *momento romântico*, não tanto sobre sua base cronológica, senão filosófica, e justamente quando Liscano está se experimentando como escritor e começa a escrever suas obras iniciais.

Na antologia estão presentes todos os nomes fundamentais que orbitam a revista *Athenaeum* e o grupo de Iena: os irmãos August Wilhelm e Friedrich Schlegel, Novalis, Tieck, Wackenroder, Schleiermacher, Schelling. Igualmente, alguns que não se incluíam exatamente em um grupo, como Hölderlin, Kleist e Hoffmann. Outros do grupo de Heidelberg, como Bretano e Arnim. Além disso, os pensadores Fichte e Hegel. Ou seja, ainda que resumidamente (e aí está o fragmentário novamente presente), tem-se um considerável panorama do primeiro romantismo, com todas suas inerentes contradições e fissuras, mas também com certos pontos que alicerçam um movimento reflexivo que, como dizem Lacoue-Labarthe e Nancy (2012), caracteriza-se pela instituição não propriamente da teoria da literatura, senão da “teoria mesma como literatura”, “a literatura produzindo-se e produzindo sua própria teoria”.

O prólogo de Marí é significativo, muito embora ele opte por uma leitura mais relacionada à escola de Frankfurt e, repetidas vezes, invoque um “espírito romântico”, em contraponto com o que Lacoue-Labarthe e Nancy recuperam daquele momento primeiro do romantismo, já que estes veem nele um movimento, pelo menos inicialmente, muito racional (mesmo o místico é invocado racionalmente), contrário, portanto, ao que depois lhe é atribuído. Vale enfatizar que está posta na antologia, desde seu prólogo, a ideia de absoluto, e nisso estão citados Novalis, Schlegel, Hegel, Fichte, dentre outros. Por isso é importante destacar que são encontradas, nos *Apuntes de la cárcel*, algumas transcrições literais do texto de Marí, como no exemplo a seguir:

La visión totalizadora, latente en la mente del artista, tiende a la unidad en la realización de la obra, pero el conocimiento que adquiere el artista en la realización le genera nueva inquietud y nuevo entusiasmo para la incubación, inspiración y realización progresiva de otras tantas obras, que, conteniendo a las anteriores, conducirán al fin último y primordial: la unidad de vida y obra, de realidad y deseo, de sueño y de vigilia en la totalidad inmanente. (MARÍ apud LISCANO, 2016a, p. 124-125; MARÍ, 1998, p. 24)

Assim que a *grande obra* se realiza também dentro da concepção de obra seriada. Raúl Antelo, em “*Lindes, limites, limiares*” (2008), ao discorrer sobre o sucessivo, postula que o uno não pode ser pensado sem o múltiplo e que Modernidade difere de progressismo:

[...] se torna cada vez mais impossível pensar o uno sem o múltiplo. Decorre dessa mudança de perspectiva um novo conceito de modernidade, em aberto confronto ao progressismo e cada vez mais identificada com os disfarces da história, a ponto tal que poderíamos definir a modernidade como aquele conjunto de semblantes que sustentam, de fato, o simultâneo. A modernidade é, em suma, policéfala e nenhuma ficção da modernidade periférica poderá ser organizada, exclusivamente, em torno de categorias unitárias de subjetividade, uma vez que consciência e subjetividade são impossíveis de serem representadas ou reunidas num todo homogêneo por haver entre ambas um hiato incontornável. Só é possível ter acesso, através da leitura de uma obra, a *situações* de modernidade e, nesse sentido, se tão somente essas *situações* de modernidade, como as chamaria Debord, é que podem ser narradas, só é possível dar conta de *contatos* imanentes ou contingentes da história com uma dada subjetividade, da qual, aquilo que se obtém é, pura e simplesmente, uma narrativa, uma subjetividade, uma segmentação, tanto espacial quanto temporal, enunciada em primeira pessoa, ou, para sermos precisos, no *singular*. (ANTELO, 2008, p. 7)

O infinito, nos textos carcerários do escritor uruguaio, assim como o fragmento que para ele é como um fomentador de escrita, sugere profunda reflexão. Para tanto, Novalis e Friedrich Schlegel são essenciais para o entendimento da obra de arte como operação de trabalho. Porém saberá Liscano contrapor-se à tendência mistificadora que, em certa medida, atribui Marí ao romantismo ao transcrever o próprio comentário deste:

Desde la perspectiva de Hegel, el giro decisivo de la historia con la Revolución francesa consiste en que el hombre empieza a contar con su espíritu y se atreve a someter la realidad a las normas de la razón. A partir de la Revolución, el hombre se ha propuesto organizar la realidad de acuerdo con las exigencias de su libre pensamiento racional, en lugar de acomodar simplemente su pensamiento al orden existente y a los valores dominantes. (MARÍ, 1998, p. 25)

O político nunca esteve ausente das discussões dos primeiros românticos. A revolução francesa foi, principalmente para o grupo de Iena, um modelo que deveria ser expandido como signo de comunidade. Friedrich Schlegel, o principal articulador do grupo e grande entusiasta do movimento revolucionário que acontecia no país vizinho – ainda que anos mais tarde ele próprio tenha se tornado um reacionário, após sua conversão a um catolicismo conservador –, projetava, a partir das crises instauradas, o rompimento da oposição simples entre o antigo e o moderno na arte. (Lacoue-Labarthe e Nancy consideram o grupo de Iena como o primeiro de vanguarda da história e isso não deixa de ser impactante a princípio, ainda que depois se entenda melhor o argumento). Preferiam os Schlegel o anarquismo ao despotismo. Liberdade, igualdade, fraternidade era a divisa que ia ao encontro do que se propunham praticar os românticos de Iena na sua pequena comunidade de escritores, e era o que desejavam como força política mais abrangente. Dizia August Wilhelm Schlegel em uma carta de 1799: “Figuraos que toda la literatura alemana está en una situación revolucionaria y que todos nosotros, mi hermano, Tieck, Schelling y algunos otros constituimos el partido montagnard” (apud Marí, 1998, p. 26). Revolução das formas, revolução do homem e sua relação com o mundo, os românticos de Iena teorizavam uma pretendida realização criativa libertária, presente inclusive ao revisar a tradição como síntese

com o moderno e não como oposição. Em realidade se pode pensar que justamente aí está(va) o essencialmente moderno. Daí sua diferença com Weimar, Heidelberg ou Berlim.

O conhecimento presente na antologia, contudo, não se restringe ao pensamento político; ao contrário, os fragmentos e textos que o compõem possibilitam ler a reflexão daqueles escritores que tentavam esquadriñar a filosofia e, diante disso, pensar a crítica e a teorização da arte, em particular da literatura. Recupero o que Liscano me disse pessoalmente: de que os românticos alemães o impressionaram muito e, diante disso, chamou-me a atenção seu processo reflexivo compartilhado quando se indaga: o que tem a ver um escritor uruguaio com os românticos alemães? Pois, para mim, parte da resposta se encontra nessas transcrições de Liscano a próprio punho, também no que ele pôde ler dos românticos alemães, o qual reverbera em seus textos carcerários. Exemplo disso é toda a discussão metalinguística e sobre o eu presente em seus textos. Poderia parecer que isso se deve a uma série de leituras sobre a crise da linguagem no século 20 e por um interesse pela primeira pessoa na narrativa, o que é certo, porém apenas em parte. Advirto que alguns fragmentos de Novalis de sua *Enciclopédia* já se referem à relação vida, linguagem e literatura. A título de exemplo, cito um fragmento do *Monólogo* de Novalis presente na antologia, no qual está posto:

[...] ¿Y si este impulso de hablar fuera un signo de la inspiración del lenguaje, de los efectos del lenguaje sobre mí? Y si mi voluntad también se limitara a lo que me veo impulsado a hacer, ¿podría entonces esto, sin yo saberlo ni creerlo, ser finalmente poesía, hacer comprensible un secreto de la lengua? Yo estaría entonces llamado a ser escritor, pues, ¿qué es un escritor sino un hombre inspirado por la lengua? (NOVALIS apud MARÍ, 1998, p. 147)

Por sua vez, Novalis em *Os discípulos de Sais* projeta a mistura de gêneros. Em *Pólen*, o absoluto e o fragmento. Seguramente Liscano se possibilitou a leitura atenta dos textos presentes na antologia, e o impacto nele pode ser pensado como propulsor do seu *salto* anacrônico a uma diversidade de temas que lhe auxiliaram a ler teoricamente sua biblioteca.

De Friedrich Schlegel, o fragmento e o infinito: “No puedo brindar de mi personalidad ninguna muestra más que un sistema de fragmentos, porque yo mismo soy algo por el estilo; ningún estilo me es tan natural y fácil como el fragmentario” (SCHLEGEL, F. apud MARÍ, 1998, p. 106). “En poesía cada totalidad podría ser perfectamente una fracción, y cada fracción una totalidad.” (SCHLEGEL, F. apud MARÍ, 1998, p. 114). “Imagínate lo finito bajo la forma de lo infinito y pensarás al hombre.” (SCHLEGEL, F. apud MARÍ, 1998, p. 117). También a ironía: “La ironía es la forma de la paradoja. Todo lo que es a la vez bueno y grande es paradójico.” (SCHLEGEL, F. apud MARÍ, 1998, p. 114).

De Schleiermacher, a reflexão sobre uma linha divisória de duas distintas naturezas do homem, a diferença entre o artista, o que produz obras, e aquele que se forma a si mesmo. Por isso encontraremos, em *Los apuntes de la cárcel*, a seguinte transcrição presente na antologia:

Es demasiado querer constituir la humanidad en uno mismo de dos maneras y con una forma determinada, y representarla con una conducta variada o traducirla exteriormente en obras de arte para que todos tengan que ver lo que uno quería mostrar. Sólo quien se detiene en lo ínfimo, en la antesala de la personalidad, y se niega a determinarse firmemente por temor a la limitación, puede querer reunir ambas cosas para llevar a cabo sólo un poco de ambas. El que quiera lograr verdaderamente la una deberá renunciar a la otra. Sólo al final de la carrera hay un tránsito que es accesible únicamente a la perfección, la cual rara vez alcanza al hombre. (SCHLEIERMACHER apud MARÍ, 1998, p. 167-168; LISCANO, 2016a, p. 124-127)

Ao ler Schelling, Liscano teve acesso a uma iniciação no seu sistema filosófico – e, por conseguinte, ao de Kant e Fichte, já que aquele parte destes – mesmo que essa iniciação tenha se dado de modo não disciplinado, não aprofundado e muito menos institucionalizado. No texto “Filosofía del arte”, vislumbrou as relações da análise da arte sob a luz do idealismo, também da oposição da arte antiga e da moderna.

2.4 *ATHENAEUM*, REFLEXÃO

Toda a obra produzida pelo grupo de Iena, embora em nada homogênea como se poderia erroneamente pensar, satura-se com o refletir sobre a reflexão. Lacoue-Labarthe e Nancy (2012) reconhecem a importância desse momento romântico primeiro a ponto de afirmarem que, a partir dos trabalhos desse pequeno grupo de intelectuais, jovens, na sua grande maioria, não só a literatura toma outro rumo, senão a própria história.

Importa considerar que o próprio termo *romantismo*, que teria aparecido no século 17, primeiramente na Alemanha (*romantisch*) e na Inglaterra (*romantic*), carregava originariamente um valor de desvalorização. Mais tarde, no século 18, é quando ganha valor estético e histórico, em certa medida como oposição aos modelos clássicos. No final daquele século, principalmente na Alemanha, adquire um efeito moderno de *moda*. Dessa forma, em resumo, a ideia de romantismo se convencionou, na época, como categoria estética que denota sentimentalidade exultante e como categoria histórica de dupla oposição ao classicismo, ao realismo ou ao naturalismo.

Portanto, é de se concluir que o termo romantismo se adere inadequado ao grupo de intelectuais que surge em Iena – ainda que eles próprios utilizem o designativo de um modo outro –, grupo que produzirá muito e diverso, mas que ficou reconhecido em grande parte pelos textos publicados na revista *Athenaeum*. Aquele grupo de escritores e pensadores trabalhou, desde o início, a ironia como método, e eles próprios alimentarão, até certo ponto, o equívoco sobre o romantismo, muito embora eles próprios não tenham utilizado essa definição para se referirem a si mesmos. Ironicamente o grupo de Iena dissimulou aceitar a denominação que seus opositores lhes atribuíam, mesmo que, desde dentro, sabiam que seu projeto lhe excedia em tudo, como lembram Lacoue-Labarthe e Nancy. É fato que os primeiros românticos, como afinal ficaram conhecidos, não desejavam a criação de um novo gênero, tampouco uma preferência estética. Por outra parte, a partir da literatura, ambicionavam algo como uma nova função social ainda inédita, a do escritor.

Especialmente, vale para este estudo aquilo que se concerta como um projeto do primeiro romantismo dentro de outro maior, que é o projeto teórico na literatura. Dessa ideia Madame de Staël,

especialmente em *De l'Allemagne*⁸ de 1810-1814, seria uma das precursoras em perceber e difundir a importância da teoria dos alemães e sua propensão à liberdade criadora, diferentemente do que ela via na literatura francesa da época. Portanto, um romantismo teórico em contraposição àquele *romantismo romancista*, comparável este, nos nossos tempos, a uma espécie de literatura comercial com temáticas apropriadas e agradáveis ao gosto comum. Diferente disso, o primeiro romantismo não vinha a ser um prolongamento de uma *moda*, senão que irrompeu uma crise e instaura-se em crise, em consonância a uma tripla crise deflagrada na Alemanha do final do século 18. De acordo com Lacoue-Labarthe e Nancy:

[...] la crisis social y moral de una burguesía que accede a la cultura (que consume el romanticismo novelesco [...]) [...]; la crisis política de la Revolución francesa, modelo inquietante para unos, fascinante para otros [...]; la crítica kantiana, ininteligible para unos, libertadora pero destructora para otros, y que parecía llamar urgentemente a que se la retomara de manera crítica.

Los personajes que veremos reunirse en Jena participan del modo más directo en esta triple crisis. Su proyecto no será un proyecto literario, y no abrirá una crisis *en* la literatura, sino una crisis y una crítica generales (social, moral, religiosa, política [...]) de las cuales la literatura o la teoría literaria serán el lugar privilegiado de expresión. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2012, p. 23)

A revista *Athenaeum* – “chamemos este romantismo de *Athenaeum*”, diriam Lacoue-Labarthe e Nancy (2012) – teve uma brevidade de publicação de não mais de dois anos (1798 a 1800) e seis números. O grupo, quase que uma sociedade secreta, promovia a escrita coletiva e a prática do *sinfilosofar* como exercícios comuns. Também se pode pensar numa espécie de fraternidade, com ideias avançadas e certas experimentações nas quais se direcionava a uma espécie de expansão em forma de rede. Seus membros tinham características muito

⁸ Esse decisivo livro de Madame de Staël em boa hora é publicado no Brasil pela Unesp no final de 2016 (*Da Alemanha*. Tradução de Edmir Míssio. São Paulo: Editora Unesp, 2016).

diversas, mas amplos conhecimentos sobre a teoria e a crítica literárias, bem como da filosofia. Alguns deles foram: Novalis, Tieck, Sophie Mereau, Schleiermacher, Hülsen, Schelling, além, é claro, dos irmãos Schlegel. Muitos de seus escritos convergem a uma multiplicidade de gêneros e hibridismos, como é *Conversa sobre poesia* do ano de 1800, texto publicado num dos últimos números da revista *Athenaeum*.

Para Lacoue-Labarthe e Nancy (2012), como já dito, trata-se do primeiro grupo de *vanguarda*: “El Athenaeum es nuestro lugar de nacimiento” (p. 27), o qual, no entanto, no limite do paradoxo, não se erguia em busca de rupturas, nem queria instaurar o novo, pura e simplesmente, mas, sim, promover uma crítica ao já existente, ainda que de uma forma peculiar, o que, por fim, se mostrou original. É de se ressaltar que aqueles escritores, de forma transgressora para a época, iriam questionar a propriedade literária e a autoridade, além de instaurar a prática teórica de grupo, fazendo, porém, funcionar e misturar, em suas práticas de escrita, fundamentalmente, a utilização de todos os gêneros, com a ressonância do fragmento como recurso e dispositivo.

Para Benjamin, a reflexão é um dos pilares da filosofia do grupo de Iena, o que faz com que todos os demais conceitos desenvolvidos no primeiro romantismo tenham que ver com essa linha conceitual, dando-lhe um matiz muito original à história do pensamento. Historicamente muitas vezes se atribuiu tal problematização ao filósofo alemão Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), porém é verdadeiro que também os românticos de Iena trataram a fundo tais questões. O certo é atentar-se que Fichte, assim como outros filósofos da época, foi bastante importante para a construção das teorias filosóficas e literárias do grupo de Iena. No entanto, é fundamental que se tenha em conta também o fato de que o grupo não se limitou a seguir uma corrente filosófica pré-estabelecida, tampouco a aceitar ou rechaçar simplesmente as ideias de seu entorno, ainda que estivessem a tratar com célebres pensadores e tradições filosóficas significativas. Mais que isso, aqueles jovens reliam a tradição e também sua contemporaneidade com ousadia, posição que lhes valeu críticas e antipatias, como as de Hegel, por exemplo.

Os jovens pensadores de Iena forjaram leituras e práticas de vanguarda, as quais, se mal-entendidas, estavam faltas de rigor. Stirnimann (1994) cita o trabalho de exorcismo do fantasma kantiano por parte deles para transpor o obstáculo à liberdade criadora:

É certo que Schlegel e Novalis forçaram conclusões inexistentes no idealismo sistemático

fichtiano, mas, afinal, o que procuravam encontrar era sempre o que lhes parecia mais – digamos – interessante, mais prenhe de implicações para os espíritos de vocação criadora. E se o pensamento romântico resiste a qualquer generalização apaziguante, não é menos verdade que está marcado, em cada uma de suas encruzilhadas, em todos os seus becos sem saída, por essa mesma máxima inaugural tantas vezes repetida: o mundo é nossa criação inconsciente. (STIRNIMANN, 1994, p. 12)

No entanto: “Transformar o princípio em uma ótica peculiar, consciente e produtiva, é tarefa do método que os românticos emprestaram de Fichte, modificando-o – assim como Fichte o moldara por inspiração de Kant. Este método é a reflexão” (STIRNIMANN, 1994, p. 12).

Dito isso, é importante tocar em alguns conceitos a partir de Fichte para que se entendam certos pontos desse filósofo e que diferem do pensamento primeiro romântico, já que tais posicionamentos afetarão de forma determinante a literatura que lhes segue e também a leitura que proponho da obra de Liscano.

Fichte no famoso – e polêmico – texto intitulado *Sobre o conceito da doutrina-da-ciência ou da assim chamada filosofia*, inicialmente publicado em 1794 (teve segunda edição modificada pelo autor em 1798), infere sobre a relação da reflexão e o eu:

A reflexão que reina na doutrina-da-ciência inteira, na medida em que esta é ciência, é *um representar*; mas disso absolutamente não decorre que tudo *sobre o qual* se reflete seja também apenas um representar. Na doutrina-da-ciência o eu é *representado*; mas disso não decorre que ele seja representado meramente *como* representativo; pode perfeitamente ocorrer que se encontrem nele outras determinações. O eu como *sujeito* filosofante é incontestavelmente apenas representativo; o eu como *objeto* do filosofar poderia perfeitamente ser ainda algo mais. (FICHTE, 1973a, p. 37)

E em *O princípio da doutrina-da-ciência* de 1797, segue explorando a relação:

Ao pensares tua mesa ou tua parede, tu, já que efetivamente, como leitor compreensivo, tens consciência da atividade em teu pensar, eras para ti mesmo, nesse pensar, o *pensante*; mas o *pensado* não era, para ti, tu mesmo, e sim algo a ser distinguido de ti. Em suma, em todos os conceitos como este, como o poderás descobrir em tua consciência, o pensante e o pensado são dois. Mas, ao *te* pensares, não és para ti apenas o pensante: és também, ao mesmo tempo, o pensado; nesse caso, pensante e pensado devem ser um só: teu agir no pensar deve retornar a ti mesmo, ao pensante.

Portanto – *o conceito ou o pensamento do eu consiste no agir sobre si do próprio eu; e, inversamente, um tal agir sobre si mesmo dá o pensamento do eu, e pura e simplesmente nenhum outro pensamento.* (FICHTE, 1973b, p. 41-42)

Fichte acentua a importância da interpenetração mútua do pensamento, o pensar no pensar do pensar, no ato reflexivo, também para dar no conhecimento imediato. Certamente seus textos despertaram grande interesse entre os românticos de Iena (em um texto de 1800, *O programa da doutrina-da-ciência*, o filósofo fala também do quão incompreendida foi sua doutrina-da-ciência, porém não cita o grupo do *Athenaeum*, apenas Schelling). Fichte determina a reflexão como uma forma, ou seja, sua “doutrina-da-ciência” não possui apenas conteúdo, também uma forma: “ciência de algo, mas não este algo mesmo”. Também pretendia reformular aquilo que estava em Kant, a *intuição intelectual*, mas com outro significado, o da ideia da ação do *eu* de “pôr a si mesmo como princípio da filosofia transcendental”.

Ainda que os primeiros românticos de Iena tenham dado nova leitura a essas concepções, há certas afinidades com a teoria do conhecimento de Fichte, como no caso do *eu* que joga um papel fundamental como ação, porém em vistas à prática, empenhando-se em excluir a infinitude dessa ação. Segundo Benjamin, Fichte “procurou então e achou uma atitude de espírito, na qual a consciência de si está dada imediatamente e que não precisa, para produzi-la, de uma reflexão a princípio infinita.” (BENJAMIN, 1993, p. 35). Ou seja, Fichte trabalha, resumidamente, na ideia de divisão do eu que trabalha na reflexão em dois momentos: o da imediatez e o da infinitude. Mas é

neste último aspecto que se encontra a fundamental e decisiva contribuição da teoria do conhecimento primeiro romântico e que seria uma marca que se distinguiria na literatura para sempre.

Sendo assim, o conceito de reflexão dos românticos de Iena prevê o conhecimento como imediato e uma particular “infinitude” do seu processo, e esse será o diferencial do grupo da *Athenaeum* com relação a Fichte, pois se por uma parte compartilham as noções relativas à imediatez do conhecimento, por outra se posicionam teoricamente com autonomia a ponto de articular uma das suas contribuições mais originais e importantes, qual seja o seu “culto” do infinito. Não é à toa que, em parte, a isso se deva o resgate dos românticos de Iena na primeira metade do século XX, que seguiu, nas décadas seguintes, especialmente nas de sessenta e setenta.

A tese de Benjamin, por exemplo, é de que a reflexão é o que sustenta a teoria do conhecimento dos primeiros românticos, porém como garantia de infinidade do mesmo processo. Assim o pensamento reflexivo para os primeiros românticos ganhou, “graças a seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão” (BENJAMIN, 1993, p. 32).

Até certo ponto o romantismo de Iena relê e transforma as concepções de sujeito, já que o sujeito para eles será absoluto, no sentido de que o conhecimento se dá a partir do autoconhecimento, mas isso como método. Contudo, é a obra de arte que será requerida como centro do processo de reflexão.

A relação da obra de Liscano com o que exponho do primeiro romantismo se dá em muitos aspectos, seja na relação reflexão e infinidade, seja na sua posta em escrita problematizando o fragmento, este como forma que remete ao pensamento e à linguagem e que se obra na possibilidade da infinidade, não exatamente num puramente *sem fim*, mas na descontinuidade do indefinido, em proximidade ao que Deleuze (1988) relê na ideia de infinito em Leibniz e Spinoza.

Grande parte da obra do escritor uruguaio não é caracterizada por narrativas que põem o foco na história contada que se fecha, ao contrário, problematiza sua irrealização. Na dificuldade de contar algo, a reflexão em Liscano funciona na contingência do fragmentário, como é sua escrita no cárcere, mas também como o próprio pensamento. Ainda que um texto possa parecer ou aparecer fechado, a fragmentação é a sua condição, e também o é a linguagem quando tema na narrativa. Assim, em *La mansión del tirano* capítulos inteiros formam-se com base na escrita de pensamentos que se sucedem, alguns deles em capítulos que

se constituem plasticamente em um único parágrafo, com frases curtas, cortadas momentaneamente por pontos, qual um jorro de fala e pensamento, num frenesi de pensar em cadeia. Particularmente, os capítulos V, VI e VII são bons exemplos, já que os longos monólogos refletem a manifestação literária do encadeamento de pensamentos na ação reflexiva, qual seja, a operação de um pensar a outro num jogo de intensificação. Essa intensificação e relação múltipla do pensamento, porém autoconsciente, tem sua teorização no primeiro romantismo, a qual é esmiuçada por Benjamin:

O simples pensar com o algo pensado que lhe é correlato constitui a matéria da reflexão. Ele é, na verdade, diante do pensado, forma, é um pensar de algo, e por isso deve ser permitido, devido a motivos terminológicos, denominá-lo o primeiro grau da reflexão; em Schlegel ele se chama “o sentido”. A reflexão propriamente dita, no seu significado pleno, nasce, no entanto, apenas do segundo grau; no pensar aquele primeiro pensar [...] No segundo pensar, ou, na palavra de Schlegel, na “razão”, o primeiro pensar regressa, de fato, transformado, para um grau mais elevado [...] o segundo grau resulta, portanto, imediatamente do primeiro por uma reflexão autêntica.

[...]

Com base na imediatez da sua origem a partir do pensamento de primeiro grau, este pensar do pensar é identificado com o conhecer o pensar. Ele constitui, para os primeiros românticos a forma básica de todo conhecer intuitivo e assegura assim a sua dignidade como método; ele abarca sob si, como conhecer do pensar qualquer outro conhecimento inferior e, assim, forma um sistema. [...]

Em outras palavras, a reflexão não é o método da filosofia fichtiana; este deve ser visto, isto sim, no pôr dialético. A intuição intelectual é pensamento que engendra o seu objeto, mas a reflexão, no sentido dos românticos, é pensamento que engendra sua forma. [...] aquele tornar-se “forma da forma, como seu conteúdo” do espírito, ocorre, segundo a intuição romântica, constantemente, e

constitui antes de tudo não o objeto, mas a forma, o caráter infinito e puramente metódico do verdadeiro pensar.

Desse modo, o pensar do pensar torna-se pensar do pensar do pensar, e assim por diante, e com isto se atinge o terceiro grau da reflexão.

[...]

A partir do terceiro e dos consecutivos graus mais elevados da reflexão ocorre uma decomposição dessa forma originária, que se manifesta numa ambiguidade peculiar [...] Quando se parte da expressão “pensar do pensar”, este pode ser então no terceiro grau, ou o objeto pensado: pensar (do pensar do pensar), ou então o sujeito pensante (pensar do pensar) do pensar. A rígida forma originária da reflexão do segundo grau é, no terceiro, abalada e acometida pela ambiguidade. Esta, no entanto, se desdobraria em cada grau consecutivo numa ambiguidade cada vez mais múltipla. Nesta constelação material assenta-se o peculiar da infinitude da reflexão a que os românticos recorrem: a dissolução da forma própria da reflexão diante do absoluto. O teorema de Schlegel perde sua aparência abstrusa assim que se conhecem seus pressupostos para esta cadeia de pensamento. Este primeiro pressuposto, axiomático, afirma que a reflexão não vagueia numa infinitude vazia, mas sim é substancial e completa em si mesma. (BENJAMIN, 1993, p. 37, 38, 39, 40)

Encontro e exemplifico a infinitude do pensar em Liscano na figura de M de *La mansión del tirano*. Tanto a voz narrativa quanto M manifestam-se operando com hipóteses dúbias enquanto enunciadores e enunciados, ou seja, não definem nem se autodefinem: “Ah, si yo fuera M, si pudiera anunciar de pronto: yo no soy más, soy otro, soy M” (LISCANO, 1992, p. 31).

Seligmann-Silva (2007, p. 19) recorda as palavras de Novalis:

O ato de saltar sobre si mesmo é por toda a parte o mais elevado – o proto-ponto – a gênese da vida. Assim a flama não é nada mais do que um tal ato – Assim toda filosofia se inicia onde o filosofante filosofa a si mesmo, isto é, ao mesmo tempo

consume (determina, sacia) e novamente renova (não determina, deixa livre).

Se por um lado aqui indico uma leitura na qual se anuncia um Liscano que dá seu *salto* até o primeiro romantismo, em especial com relação à reflexão e à mediação da arte na própria obra, também ressalto e avalio as características contemporâneas nos seus textos (como a obra aberta, a disseminação de sentidos, etc.), ainda que, por sua parte, tais características não contradizem em absoluto as discussões e assertivas do grupo de Iena, pelo contrário, sugerem uma possível confluência de pontos aparentemente conflitantes a serem problematizados. Isso indica, numa abrangência maior, que há também uma contaminação em parte da literatura do século 20 de teorizações e ideias construídas por aquele pequeno grupo (a mistura de gêneros, a crítica inserida na obra, etc.). E parte dessas conexões Liscano pôde coser no seu modo peculiar de leituras na biblioteca do *Penal de Libertad*, ainda que muitos dos escritores lidos por ele (que são os que nos interessam em última instância nesta análise) provavelmente não tenham tido consciência do fato de estarem dialogando com o romantismo primeiro.

CAPÍTULO II

3 URUGUAI, LEITURAS

Haja vista a capital contribuição das leituras dos livros da prisão para formação do pensamento de Liscano, e daí seu diálogo anacrônico (pensando o anacronismo de Didi-Huberman) com o primeiro romantismo, a sua formação como leitor se deve também às leituras espasmas na infância e adolescência, bem como por ele ter estado imerso, em sua primeira juventude, num momento histórico no Uruguai em que, mesmo diante de toda a agitação social e os problemas políticos e econômicos, a literatura tinha ampla penetração no cotidiano do país. Por isso se requer avaliar o lugar, se privilegiado ou não, da literatura uruguaia e dos movimentos históricos anacrônicos na formação e obra de Liscano, e assim averiguar até que ponto as correntes ou movimentos literários, ou mesmo as gerações de escritores de seu país, são determinantes nas concepções que lemos em sua obra acerca do caminho a traçar em seus escritos. Ainda, pensar um caminho paralelo, qual seja indagar a respeito do lugar de Liscano na literatura uruguaia.

A partir das falas de Liscano, as quais tenho estudado detidamente, suspeito que ele estime a ideia de se considerar como que um estranho no ninho em relação à sua formação literária e sua própria produção, também quem sabe alimente certo orgulho do *estrangeirismo* e o *estranhamento* que provocam muitos momentos de sua literatura. De modo algum o anterior passa longe de ser um sentimento incomum aos escritores uruguaio. Não que seja de todo equivocado tal juízo, afinal o país recebeu uma quantidade considerável de imigrantes europeus, fato que influenciou diretamente a cultura e os costumes. Similarmente, as letras uruguaioas tiveram grande intercâmbio com o exterior, principalmente no século 20. E se sabe que em determinados momentos os interesses literários uruguaioas se voltaram para a França, em outros para a Inglaterra, ou ainda para os norte-americanos.

O olhar atento ao estrangeiro vale para quase todos os importantes escritores uruguaioas, desde Quiroga, passando por Onetti, até Peri Rossi, Levrero, etc. Do mesmo modo, destaco a relação sempre muito estreita com a Argentina, com sua literatura profícua e de renomados escritores. Inclusive, por via de regra, os autores uruguaioas passam a ser conhecidos (e muitas vezes, reconhecidos) quando

ultrapassam o Rio da Prata em busca do reconhecimento da crítica argentina e a aceitação do mercado argentino. Portanto, é certo afirmar que um seleto grupo de escritores, mais em umas épocas que em outras, não abriu mão de leitura cuidadosa e refinada de autores norte-americanos e europeus em grande escala. Essa lógica, que pode ser natural na formação de qualquer escritor latino-americano, reforça-se no Uruguai por uma série de características as quais ficam claras conforme discorro sobre as leituras uruguaias de Liscano.

Além disso, há que considerar a importância do chamado *boom* literário ou editorial latino-americano que, sem dúvida, determinou exemplos de posturas escriturais, mercadológicas e estéticas. Ressalto, porém, que as mudanças estéticas e de pensamento no Uruguai, que ocorrem na década de 1960, não foram apenas por força da literatura. Também, e talvez mais, pelas discussões sociais a partir de vários acontecimentos, entre os quais, muito especialmente, a revolução cubana. Porém, ao mesmo tempo, não deixou de ser a literatura latino-americana daqueles tempos motivadora de um *abrir-se* a terras vizinhas. Acorde a isso, lembremos um texto de 1962, “La literatura uruguaya cambia de voz”, em que Mario Benedetti, com mordacidade, observa:

[...] Aun ese Montevideo que vive encerrado en sí mismo, de espaldas al resto del país y al resto del continente, es también un tema de cuento: claro que un cuento un poco sórdido, mera variante local del tema universal del egoísmo. De los uruguayos depende que cada mundillo se transforme en un mundo; que a breve plazo su tierra, sin dejar de ser un país de cuento, pase a ser asimismo un país de novela. [...] Tengo la impresión de que los uruguayos, y en primer término los escritores, estamos aprendiendo a mirar hacia América Latina, a sentirnos partícipes de su destino. Otros latinoamericanos pensarán que ya era hora. (BENEDETTI, 1997, p. 30, 36)

Ao olhar sem pressa a produção literária de Liscano, não é figurado nos seus escritos algo que lembre certo tipo de literatura com um rótulo de *latino-americana*. Ou seja, sua literatura pouco ou nada tem a ver com uma tradição de narrativas com aquele sabor ou cor local supervalorizados, historicista, regado a golpes de estado, ditadores, lutas pela independência, etc. Inclusive seus escritos já sofreram recusa de publicação por parte de editores por não serem considerados

suficientemente *latino-americanos*. Tampouco em Liscano nos deparamos com o proposital reflexo de uma realidade imediata, ainda que não é menos certo de que o cárcere, lugar em que escreverá seus primeiros textos, inunda cada página manuscrita, o que poderia ser um paradoxo ao não se considerar o quão reflexiva e irônica é essa relação. Luis Chitarroni⁹ nos recorda uma fala de Borges ao citar Gibbon quando este diz não haver camelos no Alcorão¹⁰. Esse dado faz Borges enunciar que não haveria necessidade de realçar algo que já está dado por assentado. Ou seja, há referências tão óbvias que fazê-las aparecer só ressaltaria um falseamento. O fato de que se há ou não camelos no Alcorão logicamente não é fundamental, porém o argumento de Borges me remete à opressão, à solidão, à tortura e ao próprio cárcere como espectro na criação literária de Liscano, visto que quase não se expõem desveladamente na escrita, por outro lado se inscrevem e ressonam intensamente nos seus escritos carcerários.

O primeiro grande escrito literário de Liscano, por assim dizer, foi uma primeira versão de *La mansión del tirano* escrita em 1981. No entanto é sabido que todos os papéis que continham o romance foram usurpados pelos militares e condenados a um desaparecimento que

⁹ Escritor, editor e crítico argentino, diretor da editora La Bestia Equilátera. O assunto referente à citação de Borges foi oportunamente trazido por Chitarroni em 1/10/2015 na UFSC, por conta do minicurso “Magia e cirurgia de escrever e editar. A ficção não deixa mentir”, organizado pelo Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos - UFSC.

¹⁰ A citação completa de Borges, publicada em “El escritor argentino y la tradición”, texto de uma aula ditada no Colegio Libre de Estudios Superiores e que aparece no livro *Discusión*, é a seguinte: “He encontrado días pasados la curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán* bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, una nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.” (BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Madri: Alianza, 1997. p. 132-133).

perdura até o momento. No ano seguinte começou a escrever seu diário do cárcere, a reescrever *La mansión del tirano* e outros importantes textos. Antes disso já existia um material de escritos prévios e paralelos a seu primeiro romance, que formam os *Apuntes de la cárcel*. *La mansión del tirano* tem uma trama que se projeta em seu próprio espaço, sob o qual os dados biografemáticos estão criptografados de tal forma que qualquer assertiva a respeito tensiona até o máximo a participação especulativa, conforme analisei em minha dissertação de mestrado “Performance autoral e problematização da escrita em El escritor y el otro de Carlos Liscano”, de 2012. A versão que conhecemos desse escrito do autor uruguaio é o resultado de uma escrita obrigatoriamente fragmentada, fruto da ação de escrever freneticamente por horas em determinados períodos diários na prisão com letra miúda em pequenos papeizinhos, para, num seguinte momento, suficientemente seguro, retomar mentalmente a sequência e voltar a escrever em um novo papelzinho. Sempre sob o risco de convergir num verdadeiro quebra-cabeças escritural.

Em *La mansión del tirano*, mesmo tendo sido escrita e reescrita no cárcere, a narrativa não se expõe como oposição entre mundo carcerário e escritura. Nisso, é oportuno citar a Reales quando se refere a esse romance:

En esa novela inicial – tan poco leída, texto abrumador, texto que demanda constantemente un desplazamiento de los códigos habituales de lectura, renovándolos –, poco se narra a no ser una demorada especulación y búsqueda casi ontológica y la resultante asunción de que no hay origen, no hay verdad absoluta, no hay Dios y sí una gigantesca falacia. El extrañamiento y autoextrañamiento están presentes en todo el texto que asume y explora lo espectral de toda realidad más que ofrecer un supuesto mundo onírico en situación polarizada con el dicho mundo *real*. Hans, el protagonista, pareciera no estar presente en su presente, es el presentarse de un ausente o de un desaparecido. (REALES, 2013, p. 17)

Assim que, se lhe atribuímos uma simples oposição entre o onírico e o real, o texto de Liscano perde no que tem de multiplicação de sentidos e relações possíveis através de seus operadores textuais. Por isso posso pensá-lo a partir dos indecíveis derridianos, sem

fechamento, sem totalização. E não contradiz o que neste trabalho proponho como leitura da obra de Liscano. Nancy, em uma entrevista de 2012, diz que o primeiro romantismo engendrou a arte no sentido moderno de “criação do mundo” ou de “produção de formas de um sentido possível”, mas acrescenta:

[...] al querer darle una dignidad y un alcance todavía más fundamentales, el romanticismo introduce una ambigüedad: el fragmento puede querer bastarse a sí mismo, como si fuera un sistema entero. Es lo que dice aquel famoso fragmento de Schlegel sobre el "erizo": hay una unidad orgánica que rechaza las marcas del fragmento como tal, que se recompone como unidad íntegra. En otros términos, el fragmento puede ser pensado como suspensión de la continuidad o como ruptura de la totalidad. (NANCY, 2012)

Num país que teve, na dicotomia campo-cidade, a polarização da narrativa urbana e nativista de corte realista (AÍNSA, 1992), Onetti e alguns críticos literários importantes, que se sobrelevam principalmente a partir dos anos 1950, no Uruguai, operaram uma necessária e forçosa mudança nos rumos da literatura desse país na segunda metade do século 20. Ressalta-se comumente que o país praticamente não passou pelas grandes rupturas vanguardistas do início do século passado (ainda que hoje, no entanto, presume-se que Felisberto Hernández tenha sido uma exceção, pois em sua obra encontram-se elementos das vanguardas históricas), ao passo que se sobressaía no continente por sua estabilidade social, econômica e política. Grande parte dessa estabilidade se deveu às iniciativas progressistas dos governos de José Batlle y Ordóñez, quem presidiu o país em mais de uma oportunidade no início do século passado e, por mais de 25 anos, influenciou o país com suas ideias, impulsionando o Uruguai a uma espécie de “liberalismo socializante”, como diria Benedetti (1997). Nisso sim, muitas das iniciativas políticas e cidadãs uruguaias daquela época e, mesmo de antes, eram vistas como de vanguarda pelos demais países. Em 1877, por exemplo, estabelecia-se por lei no Uruguai um sistema educativo laico e gratuito. Em seguida consolida-se uma democracia comparável às de países europeus, inclusive na dianteira devido a decisões avançadas para a época, como o direito ao sufrágio feminino e a lei do divórcio. A figura de Batlle y

Ordóñez ficaria no imaginário uruguaio para sempre, mesmo em posteriores gerações saudosas de uma época de ouro a despeito de não a terem vivido.

O historiador Gerardo Caetano (2013) diz que, a partir de determinadas ações, num continente manifesto em instabilidades institucionais, gerou-se toda uma perspectiva de excepcionalidade do pequeno país. O Uruguai foi, por exemplo, comparado à França pela porcentagem de ouro por pessoa, já que, desde o século 19, havia se estabelecido no país uma espécie de culto a esse metal, por isso se consolidava as reservas do país em ouro. Entrado o século 20, chamam-no de “Rússia da América”, em referência ao experimento revolucionário russo ou soviético no que tange à qualidade dos avanços sociais, com a diferença de se tratar o Uruguai de uma democracia estabelecida. Ainda, comparam-no à Nova Zelândia ou à Austrália por seu potencial pecuário. Porém a mais conhecida designação foi a de “Suíça da América”, que, em parte, se deve a ter-se transformado já a partir dos anos 1920 numa praça financeira em meio a dois países gigantes, além da já mencionada tradição de estabilidade; ademais, vale mencionar a implementação, através de Batlle y Ordóñez, de uma constituição, em 1917, em que figura um governo executivo colegiado, ou seja, o país passava a ser regido por um órgão multipessoal e a fazer uso de referendos e plebiscitos, portanto num sistema inclinado a se assemelhar a uma democracia direta.

Por consequência, naquele ambiente em que a classe média acede à vida pública num aparente bem-estar, desde o ponto de vista da criação artística condiciona-se uma literatura desprovida de espírito inovador, em que a experimentação expressiva e formal não é encarada como algo urgente, pelo menos é o que aponta Hugo Verani (1992). Os anos 1920 dão a impressão de que, enquanto o mundo literário convulsionava-se com as vanguardas históricas, a narrativa uruguaia se resignava com um nacionalismo regionalista com tendências nativistas, um período chamado por alguns críticos de neonaturalista. Sendo assim, pode-se pensar que a narrativa uruguaia do período é contemporânea somente na sua cronologia, porém não na visão do mundo ou na preocupação estética de suas obras. Pareceria que os *loucos anos* haviam se limitado a uma *belle époque* uruguaia do final do século 19 e início do 20, com um Roberto de las Carreras e seu *Amor libre*, por exemplo; ou nos encontros literários em La Torre de los Panoramas no alto da mansão de Julio Herrera y Reissig. No entanto, Aínsa (1993) analisa que, mesmo com limitações, Montevidéu irá absorvendo aos poucos, nos anos seguintes a 1920, as novas propostas estéticas em voga na

Europa e em outros países latino-americanos, porém quase que exclusivamente pelo deslumbramento do aspecto formal, sem a devida atenção ao que de filosófico implicava a arte daqueles tempos. Cito Aínsa:

El salto de la filosofía positivista a las nuevas formas de intuicionismo bergsoniano, era demasiado grande para ser flanqueado en su dimensión vital y artística. La separación entre el orden estético vigente y el propuesto por los vanguardismos que desembarcaban en forma desordenada, era muy tajante y apenas la intuyeron algunos poetas o los narradores cuya prosa se iba larvando subterráneamente con el fuego cruzado de los ismos sucesivos, para permitir una generación después la verdadera irrupción surrealista y fantástica de un escritor como Felisberto Hernández. (AÍNSA, 1993, p. 110)

Em *El método y otros juguetes carcelarios*, publicação de uma série de relatos que Liscano escreveu na prisão, percebe-se seu afã de experimentação num momento ainda de formação como escritor, quando inclusive se arrisca, dissimuladamente, a discutir implicitamente assuntos geradores de conflitos críticos na literatura uruguaia. “Nos canjeaban”, por exemplo, inicia tratando de matéria metanarrativa e dá um giro em direção a um ambiente rural. O vocabulário e a prosa sofrem igual giro. Já em “Gambito final”, fica mais claro que o ambiente rural é contíguo ao urbano, ressaltando aspectos montevidéanos remissivos e, de certa forma, sempre presentes: “Cerca de allí creció, vivió – es decir em lugares como esse, fuera del plano de la ciudad, donde todavía no es campo” (LISCANO, 1987, p. 20). Certamente, além das leituras obrigatórias da escola primária e secundária, Liscano, na prisão, teve acesso a escritores uruguaios importantes do início do século 20. E, mesmo passadas tantas décadas do advento das vanguardas, os temas realismo e fantástico, e mesmo o naturalismo, pareciam não se esgotar no Uruguai. Por sua vez, um novo tratamento do realismo e a fundação de espaços míticos – veja-se o caso de Onetti e sua saga de Santa María – permitiam à literatura do país novas experiências narrativas já a partir da primeira metade do século 20. Por isso Liscano exercita-se num período que denomino de formação tratando esses assuntos não sem ironia. O certo é que a prisão lhe oferecia o tempo necessário ao

exercício criativo e ao estudo, e sua escritura deixa rastros perceptíveis de que, na sua formação, há significativa impregnação de leituras de autores uruguaios.

É importante ter presente a dicotomia realismo/fantástico presente nas discussões de várias gerações de escritores uruguaios do século passado, discussões que o jovem Liscano reorganiza em seus arquivos de leitura, sobretudo a partir da ficção. Igualmente vale destacar o significativo continuísmo crítico uruaio contíguo à ideia de *raros*, o qual se manifesta com base em uma espécie de noção taxonômica em torno de um agrupamento de escritores, questão apresentada e defendida por Ángel Rama em *Aquí. Cien años de raros*, livro de 1966. Ainda que constantemente revisitada, tal proposição hoje é revista, e assim sendo, trabalhos como os de Hebert Benítez Pezzolano e Norah Giraldi Dei Cas (aqui citados), particularmente, dão conta de mostrar as inconsistências da proposta de Rama. Antes, contudo, cabe apresentá-la sucintamente, e o faço com Benítez Pezzolano:

[...] se proponía [o libro de Rama] como algo más que una antología o muestra de escrituras y escritores uruguayos alejados de los distintos cánones realistas. Esta operación representó un cuestionamiento de los mismos, los cuales, procedentes de la tradición decimonónica, se legitimaron durante la primera mitad del siglo XX, incluidas las narrativas urbanas y rurales que van del 900 a los años treinta, y luego la compleja trama de 45 hasta la primera mitad de los años sesenta. La rareza, sin establecerse claramente como un concepto, irrumpe a la manera de una noción heteróclita y de contornos difusos, heredera directa de los planteos de Rubén Darío en *Los raros* (1896, 1905), e indirecta, por mediación del nicaragüense, de *Les poètes maudits* (1884, 1888) de Paul Verlaine. Rama explicita la conjugación de la rareza con el malditismo, proponiendo así una genealogía cuyos orígenes determina, precisamente, en el Conde de Lautréamont. (BENÍTEZ PEZZOLANO, 2014, p. 11)

O escritor *raro* é aquele que parece nadar contra a corrente ao enfrentar-se com os realismos, também por certa aura maldita que presumidamente rodeia sua obra ou sua vida, por isso, ao que ao

Uruguai se refere, Rama vai até Lautréamont, portanto antes das vanguardas, estas que pouco barulho fizeram no país, para assim gerar uma genealogia problematizadora do mimético.

Por sua vez, Dei Cas (2010) diz que o que leva a definir um escritor *raro* é uma intercalação de características que mostram uma variação muito forte dentro do cânone, portanto, “no hay ‘raros’ sino por necesidad del canon que los acepta” (p. 30) – muito próximo do que Jitrik vai dizer dos escritores *atípicos* na literatura latinoamericana: “Los ‘atípicos’ [...] podrían ser buscados y hallados a partir de los rasgos que caracterizan la tipicidad aunque, por cierto, refinando los criterios para reconocerlos como tales” (JITRIK, 1996, p. 6) – e, além disso, que essa situação seja suscitada projetando um de *dentro* de certo corpus de literatura nacional, nesse caso a uruguaia, assim sendo, “deja de ser *raro* cuando su escritura se lee en relación com filiaciones fuera de los limites de la llamada literatura nacional” (p. 30). A partir disso uma indagação da crítica uruguaia:

En la actualidad, la era de superglobalizaciones debería permitarnos reflexionar sobre el sentido obsoleto de valores que se admiten al utilizar rótulos como el de “raros”. ¿Por qué seguimos pensando, con respecto a ciertos autores y no otros, en términos de *excepción* literaria? (DEI CAS, 2010, p. 35, grifo da autora)

Assim que a *rareza* pressupõe a aceitação de que a literatura se dispõe a questões limítrofes, bem como à restrição do pensamento a uma cronologia com critérios discutíveis. Mesmo que a discussão trazida por Rama tenha o mérito de ressaltar autores e suas “literaturas imaginativas”, peca justamente por generalizar as especificidades, por isso penso que Benítez Pezzolano ajusta a questão ao pôr em dúvida aquilo que a proposta pretende suscitar, qual seja: a literatura de *raros* justamente enquanto singularidade de certas produções de alguns autores uruguaios e que, por isso, também teriam efeito de ruptura, tudo isso num espaço de tempo limitado a cem anos e com escritos comumente afastados de seu contexto histórico:

[...] elaborando así una narrativa histórico-literaria específica de cien años de vida, es decir, una historia propia, y, por ello, paradójicamente transhistórica: desde Lautréamont hasta Mario

Levrero, estas escrituras habitarían el mismo lugar. Semejante procedimiento de concatenación descompone el volumen histórico en que se inscribe cada creación, a la manera de una serie de diferencias unidas por un solo nudo: un primer borramiento, el de esas obras en sus contextos singulares, le asegura la solidez constructiva de la cadena no realista. La inconsistencia del primer borramiento es el precio que paga la consistencia teleológica de “los raros” (BENÍTEZ PEZZOLANO, 2014, p. 12)

É muito significativo, portanto, que os escritos de Liscano reflitam sobre um complexo trato da realidade que tenta transcender a divisão simplista entre o real e o imaginativo, de modo a tensionar os limites do verossímil, e que assim a criação opere sem distinguir clara ou expressamente a ficção. Diante disso, entendo que essa reflexão se deve, em parte, às discussões explícitas e implícitas que a literatura uruguaia lida por Liscano estabelece. Além disso, a leitura de certos autores uruguaios, principalmente aqueles que publicam a partir do final da década de 1930 no Uruguai (me refiro especialmente a Onetti), deve ter contribuído para seu refletir sobre o procedimento literário frente a questões filosóficas e existenciais que percorrem as preocupações do século 20, ainda que resultantes de discussões iniciadas nos séculos precedentes. Vale lembrar que se, por uma parte, a literatura uruguaia dos anos 1920, antes portanto do giro que ela daria no final dos anos 1930, quase nada oferece a Liscano, é nessa década que surge, timidamente ou à margem da literatura que se consumia ou interessava naquela época, um escritor exponencial. Estou seguro de que esse escritor foi uma das fontes referenciais do leitor e do escritor Liscano na prisão e que ainda teve influência no momento de ler outros autores de tempos e latitudes diversas, principalmente na sua fase de amadurecimento com respeito à literatura. Seu nome é Felisberto Hernández (um dos *raros* de Rama).

Enquanto os *raros* de Rama fazem frente à hegemonia realista, ou de certa visão do real, os escritos de Liscano não expõem rupturas nesse sentido, mas sim a reflexão sobre problemas que a literatura não pode resolver definitivamente. Se há uma *rareza* em Liscano essa se refere ao seu processo de escritor e de escrita na sua situação de confinamento, estranho de outra maneira, portanto, pois mostra-se num descontinuo em relação à tendência do testemunho na prisão. Igualmente, ou talvez por isso mesmo, reflita certa estranheza na sua ficção, ficção que não deixa

de revelar-se concebida numa situação de desvio, porém com outra maneira de revelação, como substância quase imperceptível do mesmo processo de construção dela.

3.1 FELISBERTO HERNÁNDEZ, ENSAIO LÚCIDO COM A ESCRITA

No catálogo de livros da biblioteca do *Penal de Libertad* figuravam exemplares de Felisberto Hernández aos quais Liscano teve acesso. Os escritos de Felisberto certamente ativaram muitas das reflexões de Liscano ao fazerem frente a certa concepção realista e mimética da literatura. Como uma verdadeira vanguarda, quase que solitária, Felisberto cultivava uma narrativa imaginativa em consonante diálogo com a literatura que rompia padrões já na década de 1920 e 1930, ainda que praticamente ele não tenha sido adequadamente reconhecido em seu país antes da década de 1970. Seus trabalhos iniciais foram publicados entre 1925 e 1931 (*Fulano de Tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* e *La envenenada*), paralelamente a sua profissão de pianista, para, após um hiato de mais de 10 anos, voltar em 1942 com o hoje saudado *Por los tiempos de Clemente Colling*; e, em seguida, *El caballo perdido*, de 1943.

Ignacio Bajter, na apresentação de um dossiê sobre Felisberto Hernández para a revista *Landa*¹¹ de 2015, discorre sobre uma proximidade quase certa deste com o “espírito de Breton e Duchamp”, quando o uruguaio refazia o manuscrito de *Las hortensias* em 1947 – outro dos textos que estavam disponíveis na biblioteca do *Penal de Libertad*. É desse modo que cogito terem chegado a Liscano os fios de uma ampla tessitura de intertextualidade na qual gravita o mosaico de referências em torno das próprias reflexões e ideias sobre o que e o como escrever. Já na metade da década de 1960, o jovem Liscano foi leitor do semanário *Marcha*, importante veículo da literatura latino-americana, europeia e norte-americana no Uruguai. Com forte apelo ao imaginativo, a leitura de certas críticas à literatura nos anos 1960 e uma

¹¹ Cf. BAJTER, Ignacio. Presentación Dossier Felisberto Hernández. **Revista Landa** [Revista do Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos, Universidade Federal de Santa Catarina], Florianópolis, v. 3, n. 2, 2015. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/Edicoes/v3ed2-2015.html#>>. Acesso em: 7 set. 2015.

literatura uruguaia com rastros felisbertianos foi constituindo as pré-configurações dos saltos teorizantes que depois aparecem nos escritos de Liscano (e repito, isso não se deu necessariamente de modo direto e consciente, senão através de uma soma de leituras que inclui o Simbolismo e o Surrealismo, por exemplo).

Se, para alguns críticos, há um esquema dualista do realismo e do fantástico em conflito na literatura uruguaia, principalmente a partir dos anos 1930, para outros, numa visão muito mais fina e coerente, da qual compartilho, alguns narradores uruguaiois procuram a complexidade da própria realidade, e também do que comumente é designado fantástico. É aí que Felisberto se torna tão importante nessa reconstrução de pedaços de biografia da compleição literária de Liscano, já que os textos de Felisberto Hernández (assim como os de Juan Carlos Onetti) são transpassados por uma complexa trama de teorizações que convocam, em Liscano, ponderações de uma infinidade de vozes críticas e teóricas que irão desencadear pensares sobre temas transcendentais, os quais se apresentarão na sua própria construção como sujeito e escritor. Evocam, nem sempre de forma clara, escritos e escritores (Bergson, Breton, por exemplo) que remeterão a outros (Kafka, Proust) e, igualmente, aproximam movimentos de ruptura como o surrealismo (que estimulam a pensar o modernismo e o romantismo), além de sistemas filosóficos que dialogam com a literatura no século 20 e em precedentes.

No caso de Felisberto Hernández, reconhecido como grande nome da literatura universal somente a partir da década de 1970 por escritores como Cortázar, García Márquez, Caillóis e Calvino, havia, já nas primeiras décadas do século 20, um rompimento com a tradição realista do século anterior no Uruguai. É também certo que, devido aos elementos ficcionais que ele utilizava, ou aos procedimentos narrativos, sempre foi um autor de difícil classificação. O próprio Onetti diria em 1975, recorda Olivera (2015), que Felisberto não se parecia a ninguém a quem tivesse conhecido. Em que pese a ter sido bastante contestado na sua postura política conservadora, seus textos de uma primeira fase que vai de 1925 a inícios da década de 1930, chamada de “primeras invenciones”, que antes eram tidos como de menor valor, hoje são vistos pela crítica como a própria vanguarda uruguaia. Laura Corona Martínez sobre isso acrescenta:

[...] *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931), así como otros textos dispersos, editados o no, de la misma época, contienen en verdad una

diversificada experimentación literaria y una consistente reflexión e interrogación sobre los medios artísticos del escritor, pero parecen muy eficaces en el arte de camuflarlas bajo la apariencia insustancial y desaliñada tanto de los textos singulares como de los conjuntos que, en cada caso, aparecen a primera vista como unidades poco articuladas.

[...] estos libros exhiben gestos que hoy identificamos fácilmente como propios de las vanguardias históricas: fragmentarismo extremo, énfasis en las estructuras de montaje, destructividad frente a los géneros, ataque a los consagrados y a las instituciones consagradas. (MARTÍNEZ, 2015, p. 14, 19)

Já para Julio Premat (2015), essa obra fragmentária e agudamente vanguardista dos anos 1920-1930 implica numa posterior revisão ou orientação em direção aos grandes contos do insólito, a qual marca uma tendência memorialista em obras que são publicadas a partir da década de 1940. Chega a indicar que Felisberto propõe, em sua obra, um olhar infantil do mundo, no sentido de sê-lo feito de uma imaginação desejante, de alteração das ordens racionais e de irrupção de analogias inesperadas. Porém, para o mesmo Premat (2014), o rememorado, num texto literário, é produto de uma escrita que fabula um passado em recordações e que, mesmo que incluam algo sucedido, não remetem necessariamente a uma veracidade, senão é o que *se* espera, o que se quer sucedido na imaginação.

Vejo que o Liscano que manuscree sua obra na prisão roça um dispositivo que imbrica mundos em estranheza, mas, na reflexão presente nos textos, primordialmente está a escrita, portanto as recordações são evocadas sempre em função da escrita, ou seja, o tempo passado é sempre presente. Se em Felisberto encontramos uma espécie de *autobiografia onírica*, segundo Juan José Saer (apud MONTELEONE, 2014), essa e outras aproximações com Liscano são possíveis posto que o que Felisberto traz consigo é que problemas da criação se dão não só em modelos de escritura ou na forma de tratar temas, mas até mesmo em questões literárias que biograficamente bordejam a criação. Liscano tem, na elaboração de *La mansión del tirano*, talvez seu texto que mais anseie a experimentação, no entanto, como venho elucidando, esse escrito dissimula por meio da linguagem e da proposta difusa uma íntima correspondência com os demais textos

escritos no cárcere, nos quais uma suposta autorreferencialidade, com inerente opacidade, mistura-se a discussões metanarrativas paralelas ao ensaio com a escrita. Coincidentemente ou não, após sair da prisão, Liscano cada vez mais interage com essa *memória escrita*, um bom exemplo é seu livro *El furgón de los locos*, publicado em 2007. Na verdade, nos anos 2000, Liscano direciona-se à escrita disso que certa crítica normalmente arrola como autobiografia, escritos do eu ou autoficção, ainda que, para mim, ele trabalhe de tal maneira que a distinção genérica não se dá de forma tranquila, conforme já analisei (BORGES, 2012). Há livros que compartilham escritos que se autorreferenciam com outros que, por definição, são pura ficção num mundo absoluto, como em *Le lecteur inconstant suivi de Vie du corbeau blanc* (2011) e *Escritor indolente* (2014).

Os textos de Liscano do cárcere propõem um olhar sobre o real, porém ressaltando muito mais a criação artística como central, sendo a metanarrativa o método abrangente na discussão de temas e formas de narrar. Por isso foi fundamental ter lido Felisberto (Macedonio Fernández aparece também em conexão direta quando se trata desse assunto). Para María del Carmen González (2014), a obra de Felisberto, em quase sua totalidade – semelhante à de Kafka –, se pauta, numa sorte de desestabilização, tanto do cânone realista como do fantástico. Ou seja, kafkanianamente, introduz o sobrenatural, mas não irrompe contra a realidade, senão a integra e naturaliza. Portanto, os referentes do texto criado por Felisberto não se distanciam do mundo que conhecemos. Diz ainda González:

[...] se trata de un tipo de literatura que toma en cuenta los instituidos para “violarlos” – verbo que aparece mucho en la obra de Hernández – constantemente, demostrando un uso consciente de saberes, tópicos, codificaciones, para migrar, devenir otra cosa. Lo hace con los mitos, los conceptos básicos del psicoanálisis, las reglas del arte, especialmente el literario. Con respecto a lo fantástico realiza – en los cuentos en los que utiliza sus tópicos – una *metarreflexión irónica* y humorística que disuelve completamente el efecto esperado para este tipo de literatura. Todo esto, sumado a las incesantes transgresiones a nivel de lenguaje y de los mecanismos de figuración, permiten pensar toda la obra felisbertiana como una *inflexión estética*, en clave ficcional, que

contiene en sí una deconstrucción de la idea de “lo real” como visión unívoca del mundo. (GONZÁLEZ, 2014, p. 18, grifo nosso)

A aproximação que proponho, contudo, não faz Felisberto um modelo, mas sim um fundamental diálogo, desde o silêncio da prisão, quando Liscano repensa o real a partir de sua própria experiência como leitor e como homem que vive como preso em si, num vínculo próprio, bastante singular, pois, ao viver num contexto de privação de experiências cotidianas variadas e com a restrição no uso da palavra, volta-se mais ao convívio consigo mesmo. Diante disso, percebo que se opera uma oposição de forças em seus textos, qual seja a luta pela primazia da arte em conflito com o eu, tópicos que interferem nas discussões da literatura e da linguagem, centrais na obra de Liscano.

Liscano escreveu na prisão um conto chamado “La puerta”, que figura em *El método y otros juguetes carcelarios*, onde portas alegóricas, que reaparecem em outros escritos, fazem lembrar uma das obsessões recorrentes nos textos de Felisberto, como recorda González (2014). Em Felisberto são portas nem fechadas nem abertas, sugerindo uma zona “entre”, portas entreabertas como se a escrita só pudesse ser realizada numa posição de desejo. Já as portas em Liscano são carregadas de um simulacro onírico com a narrativa propondo refletir sobre a linguagem (cada porta é uma palavra) e o si mesmo ou eu multifacetado. Não está demais comentar que Liscano, mais de uma vez, disse-me que, na prisão, concluíra algo simples porém decisivo para aquele momento: de que literatura é linguagem. Contou-me que a asserção se deu a partir de uma leitura de Emir Rodríguez Monegal realizada no cárcere. Muito provavelmente, o enunciado estaria num prólogo de uma tradução de Guimarães Rosa, portanto, a informação ressalta o interessante do encontro de Liscano com Guimarães Rosa através de Monegal, reforçando a hipótese de que o mosaico de referências literárias e filosóficas na obra de Liscano se cria em condições mínimas e, na maioria das vezes, de forma indireta. “La puerta” é uma reflexão sobre a linguagem, dissentindo dela o valor semântico. O que mais importa é o jogo perpétuo que opera a linguagem, por isso cada porta que se abre conduz a escadas intermináveis e faz esquecer a busca do que seja um valor para a palavra: “En el automatismo de abrir y correr parecía que las cosas dejaban de interesarme y solo el descenso era importante. No el objetivo sino el recorrido de escalera a puerta y otra vez desde una puerta a otra

escalera” (LISCANO, 1987, p. 15). O encerro também se encontra proposto, narra-se um espectro da vida de quem escreve desde os limites do claustro, o que faz criar uma narrativa da própria narrativa enquanto preso, e essa é inserida numa espécie de vivência interior, pois aquele que escreve está impedido de um cotidiano. E os detalhes à vista, aparentemente advindos da atenção sob o delírio da solidão, na verdade, descobrem um forte trabalho da palavra que se expõe na reflexão sobre como contar escrevendo:

Hay algo que yo debería recuperar, aquella capacidad de concentrarme en un punto insignificante que fue mía, en el panel superior ahora, como deseo, y no oscilar de los goznes a la cerradura, y a la calle, y al pasado, y a aquel nudo en la madera como elipses imperfectas que se expanden. Esos goznes exigen lo que no puedo darles porque me lo pide el panel superior. También aquí está esta aldaba, mano de bronce, pero sé que elegí el panel por algún motivo. La superficie plana, sinuosidades, la rugosa madera, paisaje de desierto o asteroide, las curvas de la veta dando una como cota de nivel. Cartografía. (LISCANO, 1987, p. 17)

O cárcere e o encerro aparecem como lugar possível na criação: “Solo me queda espacio para mover las manos delante de mi cara” (LISCANO, 1987, p. 19). Reminiscências ou possibilidades de uma vida vivida: “Mis recuerdos no guardan un barrio donde pueda haber una callejuela similar con una casa más acá de esquina” (LISCANO, 1987, p. 17). A problematização do nome próprio que aparecerá com maior força numa fase após a prisão – em textos como *La ciudad de todos los vientos* (2000), *El furgón de los locos* (2007) e *El escritor y el otro* (2007), por exemplo – e o eu dividido: “[...] sé que esta puerta soy yo, que esta palabra me corresponde y me nombra, ahí detrás estoy yo” (LISCANO, 1987, p. 19). Nisso tudo está a reflexão da reflexão.

Ao levar em conta certas características da obra de Felisberto, percebo caminhos deliberados em relação à escritura que também Liscano toma: o discurso fragmentado e digressivo, deliberadamente descontínuo, e as inusitadas relações entre seres e coisas, sempre problematizando a escritura. Ou seja, a aproximação de ambos não é por conta de atributos de literatura fantástica. E mesmo que outras leituras confirmem os rastros na escritura de Liscano e que possibilitem os saltos

heterogêneos no tempo e no espaço para a composição de seus esquemas narratológicos, normalmente leituras não uruguaias, é de suma importância ressaltar o óbvio: de que escritores de seu país natal fazem eco em suas produções e no modo dele de pensar a literatura. Esse diálogo, que é sentido com poucos, é verdade, eu o sinto também com Onetti, por razões diversas, algumas delas até mesmo extraliterárias. Diz Verani (1992, p. 791): “Tanto Felisberto como Onetti focalizan el relato en el acto de escribir, tendencia autorreflexiva de la realidad”. Digo: mais que focalizar o “relato”, valoriza a reflexão no escrever e na escritura. Faço uso dos mesmos exemplos citados por Verani: “Es cierto que no sé escribir pero escribo de mí mismo” / “No sé si esto es interesante, tampoco me importa”, diz Eladio Linacero em *El pozo* (ONETTI, 1965, p. 7, 20). Por sua vez, em *El caballo perdido* de Felisberto (1970, p. 26, 32) se lê: “Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No solo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora [...]” / “Me he detenido de nuevo. Estoy muy cansado. He tenido que hacer la guardia alrededor de mí mismo para que él, mi socio, no entre en el instante de los recuerdos”. Nesse último exemplo, além do problema do narrar-escrever, o recurso do duplo, igualmente muito utilizado por Liscano; até mesmo o termo “socio”, que é também usado por Liscano.

3.2 EU, SI MESMO, INFINITUDE REFLEXIVA

O duplo na obra de Liscano é comumente também uma maneira de problematizar a autorreflexão. Na própria figura de M, por exemplo, está o traço refletido no espelho, e inscreve o pensar sobre o pensar. Reflete um si-mesmo como eu profuso à obra de arte e como escritura, que vem a ser a ideia do eu não limitado do romantismo de Iena, já que ele está pensando e pensando-se constantemente. Junto a isso, um propósito claramente metanarrativo, como se o pensar tivesse a forma e o conteúdo como análogos: “M ha pensado una escena, más tarde otra. Hasta tres. Las compara, hace cálculos, piensa en sí mismo, en lo que le resta por delante y decide: Hoy soy M, quiero ser M, ¿por qué no? [...]” (LISCANO, 1992, p. 31).

Liscano, ao começar a escrever na prisão, tem, numa certa pobreza de sua formação como intelectual, um diferencial que

certamente balizou sua obra numa direção também mais reflexiva. Se se pondera uma comparação com alguns companheiros seus na prisão, e que igualmente nela começaram a escrever, a diferença está justamente na direção que tomam suas escrituras, sendo que alguns deles tampouco tinham um histórico de familiarização com a escrita literária. A formação de Liscano antes da prisão é construída na intermitência de suas leituras e na escuta atenta dos movimentos contingenciais que o cercaram no final da década de sessenta e início da de setenta. Essa falta sugere um diálogo com a literatura lida na prisão com menor interferência de pressupostos teóricos e críticos, ou seja, sem um pré-juízo do que lhe chegava às mãos. No entanto, advirto para o fato de que, de sua parte, já havia certa tendência especulativa com respeito à literatura no que diz respeito à direção dada a seus desejos de leitor. Prova disso são seus apontamentos do cárcere, registro de leituras, não exatamente as preferidas, nos quais os temas anotados se tornam motivadores de reflexão sobre assuntos literários e filosóficos. Além disso, por mais que o próprio escritor em algumas entrevistas faça questão de apontar a escassez de eventos cotidianos que dessem conta para ele se apropriar de certas cenas da vida e assim reacomodá-las na produção de suas narrativas, é importante aqui ressaltar que justamente isso lhe fazia atribuir maior ênfase ao pensar a construção de sua obra a partir do pensar sobre o mesmo processo do pensar e do pensar sobre a criação, também por pensar-se a si mesmo como parte desse processo.

Mesmo que Liscano haja tido um diálogo intenso com a literatura lida na prisão, é a reflexão consigo próprio, levando em conta a relevância nisso das, em média, 23 horas diárias numa cela, o que alicerça todo o seu percurso literário. Esse diálogo íntimo é o que se vê vertido nos seus textos, ou seja, o pensar consigo mesmo, e não apenas o fato de estar escrevendo na prisão. Há, portanto, encenações do pensar sobre o pensar, e também a ficcionalização da divisão entre aquele que pensa a literatura e aquele que pensa acerca desse ente que vai tomando aos poucos as rédeas de sua existência para pensar a vida e a escrita. Quando Deleuze (1996) diz que a literatura começa quando se retira o poder de dizer eu, é como dizer também que escrever é fazer de si mesmo um eco do que não pode deixar de ser dito, porém juntamente advém um profundo silêncio que tem sua fonte na desapareição a que está convidado aquele que escreve. Murmúrio que se une à autoridade do silêncio, e que se cria numa *vida* confusamente literária. Exemplo disso se pode ler no relato “Los planes” do seu livro *El método y otros juguetes carcerários*:

Una tarde de octubre en que ni sé qué estaba pensando pero que me atrevería a asegurar que no era en mí, o por lo menos en eso que sin mayor precaución llamamos *la vida de uno*, comencé a darme cuenta que todos los personajes que hasta ese momento había inventado consistían en uno solo al que mi antojo cambiaba de nombre, le concedía la palabra, lo analizaba, lo desmenuzaba, exaltaba o envilecía, lo hacía protagonista o paciente de aventuras más o menos plausibles, y que todos esos personajes, a los que volvía por periodos para removerlos un poco, llevarlos más acá o más allá como quien cambia muebles de lugar aburrido de ver siempre el mismo aspecto de las cosas, todos ellos y cada una de sus aventuras, eran uno solo aplicado a hacer y decir un único asunto, y ese personaje era yo.

[...]

En otro momento, ya no esa tarde, empezó a sucederme algo curioso y atractivo. Comenzó una especie de regreso al lugar donde nacían las historias y entendí era natural que, de tanto inventar y contar para inventarme, como le había sucedido a otros, pasado un límite algún personaje de esas historias se iba a adelantar para darme a mí el mismo trato que yo le estaba dando a él. (LISCANO, 1987, p. 28, 29)

Na prisão, Liscano teve em mãos, através da antologia sobre o romantismo alemão de Marí, fragmentos de *La Enciclopedia*, de Novalis, problematizando essas questões: “Yo es igual a no-yo – principio supremo de toda *ciencia* y de todo arte”, “*Yo soy tú*” (NOVALIS apud Marí, 1998, p. 135, grifo do autor). Porém, em Liscano, a visão de alteridade é comumente atravessada pela figura do escritor com a escrita. Daí que as relações escritor e escrita, eu e arte, tornam-se uma constante nas discussões propostas nos textos de Liscano no cárcere, e que, posteriormente, nos textos que escreve fora da prisão, sejam narrativas, sejam poemas, sejam desenhos, essas reflexões não cessam, ao contrário, aprofundam-se a ponto de que, em dado momento, sua literatura parece se desviar para uma classe de revelações de si mesmo como numa proposta autobiográfica, ainda que, para mim, se trate de uma *performance* autoral e uma problematização da escrita. Isso significa que seus textos seguirão tendo, no pensar, as reflexões que

aparecem na obra como uma proposta de marcas a autografar a complexidade tanto da realidade como da invenção, e, conseqüentemente, tensionam a ideia de vida na arte ou arte na vida.

Ao partir da representação da escrita como criação, e no que gera a dúvida da autonomia ou não da mão que escreve, a reflexão passa a ser o significante basilar que me faz vincular Liscano ao romantismo alemão. E com a reconstituição do decurso de construção de seus textos do cárcere é que atua a possibilidade de abri-los a diferentes configurações, que sugerem o reacomodamento de postulados determinantes daquele grupo de pensadores em seu itinerário literário. Em especial, o lugar categórico da arte como fonte da reflexão e, com isso, a complexa e constante reavaliação do eu nessa arte refletida – seja dito, porém, que a questão central para os primeiros românticos não era o eu, e sim a arte. E mesmo de que historicamente se atribua a Fichte um lugar de destaque nesse pensamento do grupo de Iena, a visão primeiro romântica com relação à arte está muito mais inspirada em Kant do que em Fichte. Em síntese, os primeiros românticos não perdem de vista em suas análises a relação conflitante nas ideias filosóficas de seu tempo, e é certo também que eles não marchavam cegos pela via de Fichte. Não interessava aos românticos de Iena, acima de tudo, refutar Kant; a questão a ser refutada era, sim, certa subordinação da reflexão em Kant à noção de crítica, visto que foi ele quem introduz essa noção e nela previa estabelecer as condições de possibilidade. Pois é essa sujeição à condição de possibilidade que os românticos não quiseram introduzir em seu pensamento, o que não significa que desprezassem a filosofia kantiana. É assim que os românticos de Iena preferem seguir a ideia de Fichte segundo a qual a reflexão não está subordinada a um princípio crítico, ou seja, optam por refutar a noção de que, quando eu penso um objeto, haja uma condição de possibilidade para pensá-lo e, que isso, seja um fim que a razão dá; seja esse fim teórico, prático, seja mesmo reflexivo, que é a ideia de que se opera na natureza como se tudo tivesse um fim. Fichte, portanto, refutava essa ideia, instando a voltar a pensar no modo como o próprio Kant empregava a reflexão na *Crítica da Razão Pura* (1781), quando dizia ser a reflexão um trabalho da imaginação, e não o modo como a trata na *Crítica do Juízo* (1790), em que ele subordina a reflexão a um princípio transcendental. É na *Crítica da Razão Pura* que está dito que a reflexão é uma “arte oculta” ao se temporalizar os conceitos de modo que eles tenham aplicabilidade múltipla sensível, e que essa temporalização dos conceitos é feita de modo espontâneo. Cito Kant:

No tocante aos fenómenos e à sua mera forma, este esquematismo de nosso entendimento é uma arte oculta nas profundezas da alma humana cujo verdadeiro manejo dificilmente arrebateremos algum dia à natureza de modo a poder apresentá-la sem véu. Podemos dizer apenas o seguinte: a *Imagem* é um produto da faculdade empírica da capacidade produtiva de imaginação; o *esquema* dos conceitos sensíveis (como figuras no espaço) é um produto e como um monograma da capacidade pura a priori de imaginação pelo qual e segundo o qual as imagens tornam-se primeiramente possíveis, mas as quais têm sempre que ser conectadas ao conceito somente mediante o esquema ao qual designam, e em si não são plenamente congruentes com o conceito. Ao contrário, o esquema de um conceito puro do entendimento é algo que não pode ser levado a nenhuma imagem, mas é somente a síntese pura conforme uma regra da unidade, segundo conceitos em geral que expressa a categoria e é um produto transcendental da capacidade de imaginação que concerne à determinação do sentido interno em geral, segundo condições de sua forma (o tempo), com vistas a todas as representações na medida em que estas deveriam interconectar-se a priori num conceito conforme a unidade da percepção. (KANT, [1787] 1987, p. 101-102)

Porém, depois Kant subordinou essa arte oculta a um princípio transcendental, através de seu método, o crítico, e justamente a essa ideia de crítica a que os românticos se opunham, pois, para eles, inclusive o próprio ato de escrever já é um ato crítico.

É assim, pois, que os românticos, principalmente Novalis e Schlegel, adotam, por assim dizer, a ideia fichteana da reflexão como arte. O problema é que Fichte faz uma outra coisa: ele subordina a imaginação transcendental, que é livre, ao princípio do eu puro que o próprio Kant havia utilizado para deduzir as categorias, ou seja, princípio de que o eu deva poder ser pensado como condição de todo e qualquer pensamento. Dessa forma, vinculado novamente a um eu puro, o trabalho multiplicador e diversificador que é o que tem a ver com a imediatidade e ao mesmo tempo com o infinito fica apoiado na intuição

de um eu. A ideia é de que a imaginação temporaliza os conceitos para que eles se apliquem ao mundo porque, no fundo, a imaginação sabe que existe uma unidade entre o mundo e os conceitos, e essa unidade é o eu. Ou seja, quando eu penso no eu como aquilo que garante a unidade, tenho que pensar no eu do eu, e então intuo um absoluto, um eu absoluto, que assegura, na verdade, uma multiplicidade de possibilidades, de diferenças, sempre assegurada por esse eu.

Essa discussão, no campo da literatura, Liscano traz em seus manuscritos do cárcere e não deixa de retornar a ela no decorrer de toda sua obra, ou seja, a relação eu e arte como que numa contenda para estar no centro da reflexão. E penso que, no século 20, tal discussão se efetua em direção à problematização da autoria. Iniciei tal perspectiva em minha dissertação (2012), então dizia que as vozes narrativas em Liscano parecem brotar de um escritor real, porém isso só é aceito se se quer atribuir ao corpo que escreve a ideia teológica da autoria, portanto ao se confundir o trabalho de ficcionalização do sujeito que cai no jogo da escritura. Ainda assim, Liscano articula as vicissitudes e a tensão que o escrever suscita, porém num jogo de exclusão não aparente de si mesmo como autor factual, ou seja, na posta em escrita da voz narrativa transferida aos personagens – como o faz Onetti na sua narrativa (REALES, 2009) –, ou a um eu específico que conta escrevendo na história contada, está inserida a problemática de se construir escrevendo. E com isso opera-se um afastamento do autor, já que quanto mais se revela mais se afasta. Sendo assim, a indefinição de papéis das vozes que narram, bem como dos papéis dos personagens que se rebelam do simples atuar sem reflexão desse atuar como ser ficcional, faz com que o eu na obra de Liscano gere a instabilidade do discurso pretendo a se autoafirmar como verdade autobiográfica, pois se revela e se autoexpõe, mas como multiplicidade e como criação de algo que não metafísico, portanto marca sua presença para diluí-la nos enunciados que seguem.

Do anterior, trata-se parte da preocupação de Liscano enquanto escrevia no seu diário na prisão, época em que também manuscrescia *La mansión del tirano* (na verdade a reescrita do primeiro texto usurpado pelos militares). Exemplifico com uma anotação de 13 de setembro de 1982:

El comienzo de *La mansión* nunca me gustó –me refiero a su primera frase– y lo he cambiado tomando un poco el estilo de K en *El proceso*, pero con otro sentido, mucho más literal, haciendo bien notorio, desde el inicio, el carácter de juego que tiene toda la novela. El lector –casi todos los

lectores— no se dará cuenta por supuesto, pero a mí me quitará la intranquilidad que esa árida frase ("A un hombre le sucede lo siguiente...") me produce y que no destaca lo suficiente aquello que yo quiero, y es que el escritor, máximo tirano, se pone a jugar con sus muñecos y estos se le rebelan. El escritor juega, se entretiene, es la alegría y el dolor maravilloso de jugar un juego riesgoso, jugar con las imágenes y las ideas. Ah, si tuviera cierta tranquilidad... (LISCANO, 2000a, p. 53)

Assim que se pode pensar que a voz que narra no texto de Liscano quer anteceder ou mesmo é antecendida por uma voz outra, voz que sussurra durante o discurso narrado, que é a voz do escritor. Porém não o escritor Liscano como imagem de demiurgo, dono do discurso, o homem factual, senão o escritor presente na sua ausência, o escritor como o gênio delirante dos românticos, o louco dominado por um saber outro, forma complexa da arte. Nos escritos do cárcere de Liscano, aparece uma voz outra sussurrante, metida na apresentação das cenas fragmentadas de uma vida de reminiscências e reflexões, talvez vivida, talvez desejada como vida, mas fundamentalmente contada na escrita. Por isso, cingido por margens nem claras nem definitórias, o texto de Liscano remete a reflexões reais acerca dos problemas e desejos que abarcam aquele que escreve e se escreve na intransitividade. É o que se comprova nos diálogos e disputas entre Hans e o Mestre em *La mansión del tirano* (capítulos XI, XII e XIII, por exemplo), quando numa espécie de duelo de criação, inventam histórias sobre eles mesmos, como se o contar pudesse produzir realidades que se fusionem com o imaginário, sendo, para o leitor, o abismo da ficção, mas também a cisão (gerada pela indecisão) entre realidade e ficção.

Não muito distante disso, Liscano expõe na escrita no conto “El informante”, manuscrito em 1982, a complexidade da ficção com respeito à realidade circundante, já que o personagem que narra não faz mais que se enfrentar com a redação de relatórios sobre um algo que ele próprio não sabe bem o que é, portanto relata uma suposta realidade como ficção, e que depois de algum tempo sua realidade passa a ser o que conta, a vida possível, seu próprio invento. Quase ao final, o personagem-narrador, também aquele que *escreve*, diz:

Pasan las noches y yo continuo mintiéndome para seguir en marcha, para creer que marchó. No he dicho nada cierto en todos estos años. Tanto mentí. No tenía historia, todo debí inventármelo. He mentido de lo lindo, a todo el mundo. Acaso esto último también sea mentira. Pero ya es demasiado tarde. (LISCANO, 1997, p. 155)

A valoração que tem a literatura na vida de Liscano pressupõe uma construção no cárcere de um Liscano que se deseja invenção, de um ser escrito. Ao não ser escritura, mas antes um “excedente inexpresso da escrita”, como diz Barthes (2005b, p. 79), o escritor tende ao *sujeito*, ao eu de um homem, repleto de sentimentos e buscador deles. Por uma parte, é a luta constante na qual a escritura deva estar subordinada à manifestação do indivíduo, do humano, e que, portanto, é tida como um apêndice. Contudo, em Liscano, tem-se a noção de se ver a escritura como coextensiva a si mesmo. Um *outro* (como Liscano desenvolverá em *El escritor y el otro*) é aquele que tem a voz praticamente calada pela figura espectral criada por ele próprio, a do escritor. Esse *outro* pretende personificar o arquétipo criador da criatura feita para criar como escritor, no entanto, o escritor impõe subtrair-lhe a voz, ainda que ela nunca se cale de todo, e a presença dele se faz no próprio ato da escritura como primeiro leitor. O aparente paradoxo, ou melhor, o reflexo em abismo disso, é que àquele que escreve lhe acontece o mesmo: representa o autor morto no próprio ato da escrita ao se oferecer, como ato intrínseco, à leitura do *outro* – “es la figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar”, diz Paul de Man (1991, p. 116).

Ao tensionar a vida do indivíduo na escrita, parece que o texto de Liscano revela ser somente escrita, e que o sujeito do dia-a-dia só tem vida na escrita e que o escritor criado tampouco tem vida fora dela. Ou seja, há um apagamento da importância do eu e a transferência dele para a existência enquanto criação artística. E nisso se confundem ou são criadas realidades e, a partir delas, novas necessidades, visto que Liscano, sobrevivendo à tortura e aos longos anos preso, e sob a delirante autorreflexão constante na solidão do calabouço, assume-se como escritor mesmo sem haver escrito nada relevante. É também em condições sub-humanas, preso numa solitária, que diz haver *escrito mentalmente* uma proto-*La mansión del tirano*, que logo manuscreveria

tendo reunidas as condições. Além disso, sobre o primeiro romance, escreve em seu diário do cárcere em 31 de maio de 1982:

[...] Escribí *La mansión* sin prácticamente ningún tipo de consultas y sin contar siquiera con un mal diccionario, ¿por qué me voy a detener ahora cuando tengo la seguridad de que, puesto a la tarea, puedo avanzar pese a estas carencias? (Eso, ¿por qué me voy a detener? Pero también: ¿por qué escribir?)

[...] *La mansión*, que fue escrita en seis meses y salió como un chorro incontrolable porque había estado años juntando presión [...]

Liscano tem, nas suas criações primeiras, ou seja, o *escritor* e o primeiro romance, o recomeço de uma vida, que se constrói da obra literária, ou com isso vai revelando um sujeito construído a partir dela. Tal indivisibilidade com sua criação num projetado fingimento inicial (como uma ficção, como uma criação a mais) vai impregnando seus textos na representação do apagamento dessa indefinibilidade. Ainda no relato “Los planes”, aparece a reflexão acerca da arte como vida:

[...] al margen de la euforia circunstancial, algo había que nunca conseguiría: transformarme en un personaje literario, desaparecer de una vez por todas. Siempre necesitaría de mí para ir contando, uno de todos ellos seguiría siendo este buen hombre. Entonces este plan, este animal fantástico, se iba manso a comer pastitos al redil conocido, uno más entre los sueños. (LISCANO, 1987, p. 31).

E em *La mansión del tirano*:

[...] aunque pudiera emplear sesenta años en las escenas no puedo, materialmente no puedo dejar de dedicarle tiempo a M. ¿Quién se ocupa de M si no lo hago yo? También debo pensarme. (LISCANO, 1992, p. 27)

A dúvida performática da voz que fala no texto se intensifica no tempo, pois, em 2007, escreve em *El escritor y el otro*: “¿Quién piensa

esto, yo, el narrador de la novela o el personaje?” (LISCANO, 2007b, p. 24). Em síntese: não vejo um pretense giro autobiográfico em Liscano dando-se num momento adiantado de sua obra escrita, em verdade a problemática do eu, da autoria, do nome próprio, do apagamento de quem fala aparecem desde a primeira linha escrita na prisão. Tampouco penso que essa forma de reflexão escritural esteja longe de suas leituras do cárcere, e, dentre elas, do romantismo alemão. Lacoue-Labarthe e Nancy relacionam a escrita coletiva e o fragmento com a problematização do apagamento autoral:

O anonimato apaga os autores apenas para melhor assegurar, por aquilo que é nomeado em alguns lugares “sinfilosofia” ou “simposia”, a universalidade da visada do todo.

[...]

O acabamento do fragmento se perfila então na troca [*échange*] – ou troco [*change*] – absoluto, absolutamente natural, de pensamentos-indivíduos entre os indivíduos-pensamentos, que é também, em cada fragmento, a produção deste mesmo natural verdadeiro como obra de arte. A verdade do fragmento não está portanto completamente na “progressividade” infinita da “poesia romântica”, mas na infinitude em ato, pelo dispositivo fragmentário, do processo mesmo de verdade. E se desta forma o fragmento não é exatamente diálogo, é também talvez porque ele seja antes, o que faz a passagem do dialógico ao *dialético* [...] (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 76)

A singularidade em Liscano é uma espécie de criação coletiva ou múltipla com um si mesmo, na separação de vários Liscanos no processo performático de criação.

Um dado merece atenção: no seu diário escrito no cárcere, composto por 35 páginas, aparecem 35 vezes a frase “no sé”. A dúvida alimenta o pensar, e o próprio pensar sobre ela é circular em sua escritura. E numa anotação de 31 de maio de 1982, marcada pelos limites dos parênteses, aparece a reflexão do pensar sobre outro pensamento que gera a dúvida, o que por sua vez alimenta a cadeia reflexiva:

(Esto, que fue escrito hace un par de semanas, no es cierto puesto que he estado esforzándome por

explotar, mediante palabras, el tema del lenguaje no hablado que usamos en nuestra conversación, y hasta en nuestro pensamiento. Esta digresión que hago hoy es muestra clara de lo inconsciente de algunas metas que me propongo al escribir y de lo útil que es esta discusión escrita conmigo mismo). (LISCANO, 2000a, p. 20).

Benjamin diz que, no âmbito do romantismo alemão, a matéria da reflexão se constitui a partir do simples pensar com o algo pensado que lhe é correlato. E em Liscano é perceptível a transmutação que se estabelece do pensar com a complexidade da escritura, assentada num grau de infinitude da reflexão. Lemos, no primeiro romantismo, que um primeiro pensar se transforma ao ser novamente pensado, daí a reflexão, ou reflexão de segundo grau para Benjamin. Pensar o pensar como forma de conhecimento será a base de um núcleo argumentativo presente na filosofia dos primeiros românticos em direção ao conceito de infinito e de absoluto. Sistema em que a reflexão não cabe apenas ao *eu*, como conceituava Fichte, mas sim a um *si-mesmo* que, para os românticos de Iena, é extremamente abrangente, a ponto de Benjamin dizer que eles “partem do simples pensar-se-a-si-mesmo como fenômeno; o que é apropriado para tudo, pois tudo é si-mesmo” (BENJAMIN, 1993, p. 38-39). Dito de outra maneira, é o pensar-se a si mesmo como pensar que engendra a sua forma e que, sendo assim, o pensar, ao não engendrar o objeto, mas a forma, estabelece um método com caráter infinito. Forma da forma, pensar do pensar que se infinitiza, o terceiro grau de reflexão apontado por Benjamin.

3.3 ONETTI, COMPROMISSO DO ESCRITOR

Se, na literatura de Felisberto, não encontramos espontaneísmo nem originalidade involuntária, mas sim “un verdadero programa de escritura para cumplir aquella voluntad: *yo quiero ser escritor*”, conforme avalia Jorge Monteleone (2015, p. 156), Liscano na prisão impõe-se a si mesmo o mesmo objetivo, acima de tudo o desejo de ser escritor, e isso se comprova ao ler seu diário do cárcere. Porém foi Juan Carlos Onetti quem alimentou em Liscano especial admiração pela dedicação ao ofício de escritor. Apesar de mais de uma vez Onetti ser

citado por Liscano como exemplo de postura de escritor, pouco é mencionado por este, por isso, em 2010, lhe indagamos o motivo:

Mi asunto con Onetti es como con Kafka, nunca cito a Kafka, pues él está como por encima de las influencias literarias, es demasiado grande para mí. Y con Onetti me pasa lo mismo, pues leer a Onetti equivale a estudiarlo, meterse en su mundo propio. Además, profesionalmente lo respeto muchísimo, puesto que quería ser escritor, no periodista, no político, no crítico, no ensayista, no profesor, solamente ser escritor y a esto le dedicó la vida [...] Si uno se dedica en serio, dejando todo de lado, el trabajo, la familia, los hijos, todo, sale la obra; no que sea imprescindible hacer eso para ser escritor, pero, para mí, Onetti está en otra categoría de escritores, hizo de la escritura su vida y a sí mismo un personaje. Entonces, no puedo mencionarlo porque me parece que es excesivo que mencione a Onetti. Yo lo había homenajeado, como saben bien, en *El camino a Ítaca*; le he robado historias a Onetti como homenaje. Para mí, repito, Onetti es como Kafka, puedo leerlos, disfrutarlos, pero no me animo a decir mucho sobre ellos. (LISCANO, 2010a)

Especulo que Liscano lê, no autor de *La vida breve*, mesmo sem admiti-lo, estratégias de escrita que incrementarão sua reflexão acerca do fazer literário e da desconfiança na linguagem. Ainda, Onetti junto a outros, e nisso está novamente Felisberto, trabalha numa espécie de desestabilização do próprio romance e na dessacralização e problematização da autoridade do autor. Reales sobre isso diz:

Onetti, ao escrever, lê a tradição literária e o faz de uma determinada maneira: desconstrói, desautoriza, os axiomas hermenêuticos usuais da identidade da obra e põe em causa noções como as de autor, obra, origem, método, ficção, interpretação.

[...] tudo isto está apontando para a representação da idéia de que Juan Carlos Onetti não deseja ser lido como Autor do que lemos; que o que lemos deseja ser lido como aquilo que se escreve e, também como aquilo que escrevemos quando

lemos [...] Uma postura ética que tem a ver com um certo desvio do sistema de propriedade e autoridade que confere à figura do Autor aquilo que escreve. (REALES, 2009, p. 23, 242-243)

Paradoxalmente, a figura de autor criada em torno de Onetti, muito pela sua qualidade de escritor, é claro, fez com que seus textos chegassem com força a distintas gerações de leitores e que os escritores de seu país o tivessem como referência, fato que determinou que a própria narrativa uruguaia, até certo ponto, se repensasse. Foi fundamental também sua atuação como homem público das letras, seja como jornalista e, sobretudo, como crítico. Em meio a isso, está o semanário *Marcha*, criado em 1939 por Carlos Quijano e que tinha Onetti como seu secretário de redação. *Marcha* foi essencial na criação de leitores críticos das muitas realidades do país ao discutir a literatura em meio a tantas transformações sociais e políticas. Recordo que Liscano, antes de ser preso, era leitor de *Marcha*.

Os anos 1960, com a herança histórico-crítica das duas décadas anteriores, projetaram-se como uma espécie de pré-formação do escritor Liscano. Eram épocas de Rodríguez Monegal e de Ángel Rama, por exemplo, que, desde suas convicções literárias, induzem tendências críticas. Não por coincidência, em meio a outras revistas de importância, o semanário *Marcha* será protagonista também por ter tido como diretores a esses dois escritores-críticos. Monegal o dirigirá de 1945 a 1957 e lhe acentuará os valores estético-literários enquanto que Ángel Rama, na direção de *Marcha* entre 1958 e 1968, que teve Eduardo Galeano como secretário de redação, mantém uma postura acorde com suas tendências, bem como as de grande parte de críticos e escritores de sua geração, qual seja, a de valorizar a função social do crítico e o desenvolvimento de uma perspectiva cultural latino-americana, situando a literatura num contexto ideológico, como afirma Verani (1992). Um dado que poderia propiciar um conflito paradoxal é que Liscano tenha sido leitor de *Marcha* durante o período de Rama como diretor do caderno literário, porém não é dado menor que a concepção teórico-filosófica de seu projeto (processo) de obra se define (ou se estabelece para seguir construindo-se) somente na prisão. Ou seja, nos tempos do que chamo sua pré-formação, suas leituras e as confluências delas estão muito mais voltadas ao fervor da época e de seus interesses ideológicos imediatos.

O interesse do Liscano da época certamente estava mais voltado às questões relacionadas àquele presente de envolvimento com a

militância ou de estar em meio a um momento de ebulição das discussões de cunho social e político do que outra coisa, no entanto, advirto para a absorção de ideias sobre literatura a partir do semanário, já que era um importante veículo de discussão e difusão da cultura. Portanto, ainda que duvide de que Liscano fosse um leitor de Onetti antes da prisão, mesmo de Felisberto Hernández, e que, portanto, essa leitura atenta e reflexiva ocorreria somente a partir dos livros da biblioteca do *Penal de Libertad*, esses autores e o que representavam para as letras uruguaias já adentravam o imaginário de Liscano.

É essencial revisitar a literatura uruguaia para pensar as possíveis relações que os diversos períodos após 1939 podem ter suscitado nas reflexões daquele Liscano que se forma como intelectual a partir da leitura de textos ou livres influências, porém não é menos importante ressaltar uma característica anotada por Monegal (1966) referente aos escritores de fim do século 19 que, de alguma maneira, criam certa tradição em parte dos escritores uruguaios. A chamada geração de 900, que tinha nomes como José Enrique Rodó, Julio Herrera y Reissig, Carlos Reyes, Florencio Sánchez, Delmira Agustini, Horacio Quiroga, rompe diversos paradigmas que a diferem da maioria das que a sucedem. Aqueles escritores se esmeraram na busca de liberdade para a criação ao pensar a atividade do escritor sob uma ótica profissional ou, pelo menos, pensá-la não sem um afã de autoexigência crítica e valorativa de seus resultados (também estéticos) da obra a ser publicada, a despeito do seu interesse como objeto comercial. Logicamente que temos que pensar a atividade do escritor (incluída a dos dramaturgos) regida por necessidades pragmáticas imediatas, ou seja, não ser ingênuo ao ponderar a atividade do escritor como profissional, pois muitos foram coagidos pelo imperativo financeiro a produzir mais ou apressadamente. Por outro lado, é de se admirar a atitude de inconformidade e de busca de liberdade crítica de alguns dos mais destacados escritores de 900 que não se curvaram ao mecenato governamental muito propício na época, por exemplo. Sem dúvida, trata-se de uma atitude política significativa. Além disso, lembremos o poeta Herrera y Reissig com posturas nada ortodoxas e atitudes anárquicas, afinal o anarquismo estava no cerne das posturas de alguns intelectuais, como Florencio Sánchez. Já Horacio Quiroga, em que pesem suas excentricidades, pode ser também visto como alguém que preferiu a independência do trabalho na selva. E se o batllismo já se impunha como força política no país, o próprio José Enrique Rodó muito mais acadêmico e considerado de elevada moral intelectual, ainda que membro do partido colorado, o mesmo de Batlle, tampouco se curvou ao mecenato. Mesmo que essas posturas sejam

exemplos de atitudes políticas, cabe ressaltar outro aspecto, expressado nas palavras de Monegal, que para a discussão proposta aqui se mostra mais relevante:

[...] importa subrayar no es su mérito [daqueles escritores de 900 e sus posturas independientes] (harto reconocido hasta por el oficialismo) sino su actitud literaria: esa postura de peleado inconformismo y de crítica, de independencia y libertad creadora. Si conoció algún desfallecimiento en la historia menuda de estos hombres no la conoció en línea general de su conducta, en lo que cabe llamar su política literaria. (MONEGAL, 1966, 47)

Portanto, a atitude política de desarraigamento com relação às forças dominantes, políticas ou econômicas, ou ambas, reforça uma prévia atitude de defesa da liberdade criadora e rechaço a imposições externas, ainda que isso possa suceder até certo ponto, já que a ideia de total liberdade dificilmente será plenamente conquistada pelo escritor, especialmente em determinados momentos de sua vida produtiva. Basta ponderar acerca das condições para a sobrevivência de quem quer se dedicar à literatura num país pequeno como é o Uruguai, que, ao exercer atividades paralelas, como o jornalismo, nunca se manterá livre das interferências ou pressões advindas das forças de poder.

As gerações seguintes à de 900 se aproveitaram do prestígio daquela, inclusive internacional, e não quiseram, ou não puderam, deixar o respaldo da cultura oficial, transmissora e conservadora, porém dificilmente criadora. Com relação a isso, Monegal completa:

[...] creyeron tal vez sinceramente que el aparente socialismo de estado que Batlle estaba implantando desde lo alto era la respuesta adecuada a todos los problemas del país. No advirtieron que era solo la máscara del paternalismo. Parecieron aceptar que ese socialismo liberal lograría automáticamente el milagro de una cultura creadora por el simple expediente de declarar la gratuidad total de la enseñanza. La literatura empezó a concebirse hacia 1925 con mentalidad y perspectivas jubilatorias; los escritores empezaron a parecer,

melancólica y vergonzantemente, empleados públicos. (MONEGAL, 1966, p. 49)

Contudo, a postura firme de Onetti (e de muitos da chamada geração de 45, por exemplo) ao defender a dedicação do escritor à escritura, bem como o tipo de literatura que procurava e defendia, impôs uma crise necessária à literatura uruguaia a partir do final da primeira metade do século 20, o que certamente influenciou nas construções estéticas de Liscano, bem como numa visão convocatória para ser escritor. A partir disso, Liscano se verá sozinho na prisão na iminência de refletir sobre um assunto bastante em voga nos anos 1960 e 1970, do qual pouco participou: o chamado *compromisso do escritor*. Quando perguntam a Onetti, em uma entrevista de 1962 a *El popular*, sobre o *compromisso do escritor*, responde não sem ironia:

Alguien inventó el término y el destino del escritor comprometido. Soy inocente. El único compromiso que acepto es la persistencia en tratar de escribir bien y mejor y encontrar con sinceridad cómo es la vida que me tocó conocer y cómo es la gente condenada a convertirse en personajes de mis libros.

É bem conhecido o quanto Onetti podia ser dissimulado e irônico nas entrevistas. Por certo tinha consciência da pobreza e dos problemas sociais que o rodeavam, e isso fica claro na mesma entrevista, no entanto para ele o escritor se vê limitado: “¿Pero qué podemos hacer con los proclamados bestsellers de 1500 ejemplares?”. Em outro momento, escreveria em 1963 no jornal *Acción* em suas *Divagaciones para un secretario*: “Creemos que la literatura es un arte. Cosa sagrada, en consecuencia: jamás un medio sino un fin. Nos manfichamos, nos manfutamos, al revisar las numerosas tentativas de convertir una obra de arte en instrumento de cualquier cosa”. Onetti defende certa autonomia literária, portanto tem opinião oposta à da geração de Benedetti (escritor com quem Liscano nunca demonstrou nenhuma afinidade literária), com respeito ao engajamento do texto em questões sociais. As notas de Onetti em *Marcha* eram quase que exclusivas acerca da literatura. A postura de Liscano enquanto viver intensamente a escritura se assemelha à de Onetti, sem que com isso deixe de trabalhar uma atitude ética enquanto escritor (o que, a seu modo, também Onetti fazia) e, mesmo ao afirmar não se interessar em ser um *político*, expressa-se e atua como

um ser político. Em conversa informal comigo, num intervalo de compromissos da Feira do Livro de Joinville em 2013, da qual Liscano foi convidado a participar, caminhávamos pelas ruas da cidade justamente tratando sobre o chamado compromisso do escritor nos anos 1960 e 1970, ou seja, discutíamos como que para sua geração (ou talvez a geração anterior à dele) a política e a literatura estavam vinculadas. A conversa foi transposta a um de seus últimos livros publicados, *Escritor indolente* (2014), no qual se lê parte de sua opinião com relação ao debate:

[...] Hablamos del escritor latinoamericano y su relación con la política de los 60 y 70, del radicalismo enfermizo y de la locura que atacó a todo el continente en esos años, a la derecha implacable y a las guerrillas acorraladas y delirantes. Repasamos todo aquello tan terrible e impiadoso, las discusiones (en las que no participé, yo entonces no escribía) acerca del compromiso del escritor, tan lejanas e ingenuas hoy.

La conclusión que llegué (llegamos) fue que, el no haber estado, al haber llegado tarde a todo, me salvó de los debates inconducentes y de participar en la competencia. Además, creo yo, me alejó de la literatura latinoamericana que entonces se esperaba uno debía escribir.

[...] En aquellos días [quando escrevia seus manuscritos no cárcere] yo me preparaba, creo hoy, para ser escritor fuera de la cárcel. Lo que acabo de escribir sobre mi conversación con Selomar está directamente relacionado con lo que yo pensaba entonces. De modo pobre y primitivo yo pensaba lo que acabo de referir. Sabía lo que no quería hacer. Eso me salvó de muchos errores. Pero luego ¿qué pasó?, me preguntó Selomar, ¿cómo terminaste en la política? Muy buena pregunta. (LISCANO, 2014, p. 69-70)

A pergunta se refere à sua participação primeiramente como Vice-ministro da Cultura em 2009 convidado pelo governo do presidente Tabaré Vázquez, e, depois, como Diretor da Biblioteca Nacional de 2010 a 2015 no governo de José Mujica.

Já nos tempos de juventude, o leitor Liscano dos anos 1960, de formação literária incipiente, sem a experiência de viver intensamente a leitura e a escrita como fundamento de vida, o que só ocorrerá na prisão, terá como cenário um país conturbado politicamente, mas também um país que eclode positivamente para o literário, seja pela produção e leitura de livros produzidos no país, seja para a produção de crítica especializada, que também era muito lida. É certo que tal crítica se manifestava, e talvez daí sua fortuna, na coexistência de tendências diversas e em conflito. Contudo, tais conflitos, inclusive de gerações diferentes de escritores que atuavam no final dos anos 1960, haviam sido gestados muito antes.

O ano de 1939, quando é fundado o semanário *Marcha*, é um ano chave devido ao fato de que se incitará de vez o debate sobre a necessidade de renovação da literatura uruguaia. Também é o ano em que Onetti lança seu primeiro livro, *El pozo*. Aínsa (1993) destaca uma frase desse livro na qual seu protagonista diz: “¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucha, dos gauchos, treinta y tres gauchos”, clara alusão ao mito de nacionalidade uruguaio, os trinta e três *orientales* que em 1825 se insurgem contra o domínio brasileiro na “Provincia Oriental”. Onetti reivindica uma nova sensibilidade para a literatura do país com atenção à sua construção teórica e estética, bem como no aprofundamento de temas universais, sem que com isso requeira obrigatoriamente se afastar do que o escritor vê e sente do seu redor. Muitos escritores uruguaios das gerações precedentes, ou mesmo contemporâneos ao início de Onetti na literatura e à chamada geração de 1945, diversificam a escritura e incursionam em jogos lúdicos ou numa narrativa imaginativa. Mesmo próximos ao golpe de Estado os escritores gozam de liberdade expressiva, portanto, como acentua Verani (1992), não é verdadeiro atribuir essas características que predominam em certa literatura uruguaia como consequência da repressão ditatorial. Porém, o que sim ressalta para o caso de Liscano é que o encerro e a coerção da palavra intensificaram o trabalho com a imaginação, no sentido em que seu entorno se cria como zona confluyente da escrita.

Se é na prisão que Liscano vai tratar de criar seu espaço de leitura e aprofundar estudos, também é certo que na década de 1960, pelo menos no final dela, lhe chegam os rastros das várias tendências estéticas experimentadas nas décadas anteriores, num país de escritores, críticos e leitores que exerciam sua atividade após mais de 20 anos de amadurecimento da crítica literária no país. E, apesar do momento difícil que vivia o país com instabilidade política e econômica, o mercado editorial uruguaio desfrutava de um ótimo momento de publicações

locais, paralelamente ao auge do chamado *boom* da narrativa hispano-americana, pois recordemos que em 1963 saía *Rayuela* de Cortázar, em 1967 *Cien años de soledad* de García Márquez, e ainda obras de Carlos Fuentes, Vargas Llosa, entre outros (poderia seguir numa longa lista de nomes que possibilitaram o advento: o próprio Onetti, Borges, Rulfo, Roa Bastos, etc.). Pois, enquanto isso, no Uruguai surgiam importantes editoras: Alfa, Arca, Asir, Banda Oriental, as quais promoviam de tal forma os livros de escritores uruguaios que esses passam a ser consumidos como nunca antes em seu próprio país, como lembra Verani (1992). Com o interesse crescente do público, as edições, que antes eram as chamadas “de autor”, passam a ter tratamento comercial, e, com isso, a venda de livros tem um crescimento elevadíssimo. Contudo, não motivou a que se produzisse uma literatura com interesse único “de venda”, ao contrário, a diversidade formal e conceitual, mesmo por parte dos jovens escritores, mostrava o trabalho de gente com uma sólida bagagem de leituras de fora do país e, ao mesmo tempo, conscientes das tensões sociais dos anos 1960. É oportuno exemplificar:

La “línea creciente entre tensión y exigencia” – como fuera definida en un estudio sobre “Los nuevos narradores”, publicado en 1968– formalizaba una apuesta que se traducía en la efervescencia de revistas, páginas culturales en diario y semanarios y en las editoriales que florecieron con un novedoso rigor profesional y una estimulante competitividad (Alfa, Arca y Banda Oriental, sobre todo) alimentando la producción autosuficiente y cerrada sobre el país. Montevideo era un apasionante “microcosmo” donde nadie escribía “para ser traducido” como declaraba con ironía Mario César Fernández, autor de una colección de relatos titulados precisamente *Industria nacional* [...] (AÍNSA, 1993, p. 19-20)

Ou seja, o estímulo por que deve ter passado todo leitor uruguaio nos anos 1960 e início dos de 1970 não se restringiu advindo dos livros do exterior, foi decisiva também à época a boa recepção do livro nacional.

É possível figurar que a geração de novos leitores, no fim dos anos 1960, contígua às obras que estavam sendo publicadas, passa a pensar o trabalho crítico, estético e teórico, seja pelo próprio texto que o

incorpora, seja pelo movimento crítico que o cinge. Junto a isso, como já dito aqui, presente estava a discussão que perdurará por muito tempo e que fica evidente nesses anos, sobre a necessidade do escritor se comprometer na sua atuação como pensador e também nos seus escritos. Prova disso é a voz de Ángel Rama quando comenta acerca das obras publicadas por Onetti: “Son prácticamente los manifiestos de una generación aislacionista, que en oposición a la entrega pública y militante de los mayores reasume la subjetividad, la soledad, la atención casi excluyente por el arte” (RAMA, 1972, p. 123). Levando em conta isso, pode parecer inusitado que Liscano, preso como militante político anos mais tarde, mas seguramente tendo se dado conta de toda essa discussão que precedeu sua decisão de escrever, haja optado por construir uma literatura “isolacionista” com atenção quase “excludente pela arte”. O jovem guerrilheiro, advindo de um bairro operário em que as discussões sobre as lutas de classe eram comuns, gera, na sua ideação de escrita, a criação por meio da prevalência do imaginativo em oposição ao representacional. Para tanto, estão os impulsos primeiros das leituras salteadas e fragmentárias na primeira juventude que se juntarão às reflexões a partir das leituras no cárcere. Diferentemente do que lhe sucede estando preso, quando lhe advém a quase imobilidade para a leitura reflexiva, os anos que antecedem sua prisão têm a velocidade do movimento e das informações que chegam e se assomam à sua subjetividade para que possam eclodir depois no silêncio do cárcere e do calabouço.

3.4 CÁRCERE, ABSOLUTO

Certamente não se deve atribuir à escrita literária de Liscano no cárcere apenas reflexões com o literário ou com o filosófico, seus escritos têm quase sempre presente o contexto em que foram construídos e daí parte também uma maneira de tratar a escrita e o pensamento. O poema 26 de *¿Estará no cargada de futuro?* é um exemplo, ele expõe o pertencer e o desarraigar no encerro, e, a partir daí, a infinitude de pensar também a partir do espaço e tempo contíguos:

Soy sin andar,
Soy el oscuro y deshabitado barco en el mar de las
ideas.
Soy el calor, la llamarada de pasión que se alza
un instante para desaparecer.
Soy uno más entre los números infinitos, 490.
Soy ...
¿Alguien puede decirme qué soy?
(LISCANO, 1989a, p. 29)

(Na prisão de *Libertad* os presos eram identificados por um número, não tinham nome, Liscano era o 490).

Já em *El informante*, o contingencial se obra no fingimento com a multiplicidade do eu, ou seja, na ficção faz operar o duplo infinito:

[...] comencé a hacerme el loco por primera vez en la vida.
También hacía algo que era demasiado abstracto para el personal y por eso nunca lo comprendieron. Yo decía:
- Aquí estoy yo. A mi lado hay otro hombre que también soy yo. Estamos hablando. De pronto alguien nos interrumpe. Entonces digo:
-¿Quién anda ahí?... Ah, ahí viene otro que también soy yo. Al poco rato hay muchas personas a mi lado, todas soy yo. (LISCANO, 1997, p. 124-125)

A vida de um preso político exige a invenção e o fingimento no dia-a-dia, portanto a relação com a ficção se dá também no campo da

chamada realidade imposta. Liscano relata em *El lenguaje y la soledad* a sua ficção diária forjada no refletir com a linguagem:

La mentira ante el guardián que el preso representa permanentemente está vigilada por el que él siente que es. Vive representando y representándose a toda hora. Es una obra de teatro sin pausa. Puede hacerse el que no sabe, el que no entiende, el distraído, el tonto, el loco. Cada una de esas representaciones exige coherencia en las acciones y un lenguaje también coherente. El preso escribe el guión y lo representa. Él es su propia obra de teatro, y esa obra, en la que se le va la vida, implica una moral para mostrar al represor y otra para sí mismo. Aun la insania tiene una lógica. El preso se hace el loco para no enloquecer. Cada paso en la locura premeditada es una experimentación con el lenguaje [...] (LISCANO, 2000c, p. 17)

O reflexivo e o metanarrativo não estão afastados do que se lê como passagens biográficas na obra de Liscano. A autonomia da obra é um jogo de espelhos também, mas que desemboca no problema de como a reflexão sobre si e a própria vida invertem a relação, passando para a criação ficcional a destinação das reminiscências de quem escreve, e não só isso, também a incapacidade de não pensar a criação como sua realidade, portanto o que foi escrito passa a ser reminiscente. Exemplifico: “Al recordar, el presente se le pulverizaba instantáneamente en el pasado, no tenía presente. El pasado se alimentaba de lo actual, y lo actual era esto: restos, remiendos, recuerdos, o sea: no era” (LISCANO, 1992, p. 107). Dessa forma é todo o capítulo IX de *La mansión del tirano*, intitulado “Desnudo en el mundo”, com referências a um passado *hipotético*, mas não exatamente o de Hans, sim de um duplo, ou até mesmo de vários entes espectrais, incluso o daquele que *escreve*, seja esse entendido como o Liscano de carne e osso ou *o escritor*. O capítulo se refere à dedicação de escrever, mas também a um presente numa prisão e a lugares de uma Montevideu (“outra zona de la Ciudad Vieja”). Ou seja, à primeira impressão parece que o texto simplesmente apela a recordações de um espaço visitado, muito embora não seja tão simples, pois problematiza o que estaria por detrás de uma “oscura geografía de su memoria”, como o próprio narrador diz, e dessa maneira: “Aunque fuera necesario aceptar que se

era incoherente, que se había sido, que tal vez se seguiría siendo incoherente, todo sería mejor que no tener pasado, que pensar que fuera posible vivir *sin haber sido*” (LISCANO, 1992, p. 109, grifo do autor). Fica patente que há uma geografia opaca, certamente afim com o espaço prisional, que é um lugar artificialmente repleto de nada, sem perspectivas, como uma ilha em meio a um mundo outro de desejo. E é essa a realidade limitada pelas grades e muros, a que era vista e sentida, portanto, na crueza de um exílio da vida comum. Não se trata, portanto, de fantasia, ainda que mesmo essa realidade os militares desejassem oprimir, visando em particular reprimir a linguagem, a proibição quase total da fala, e com tudo isso instigar a fuga do espaço real, ou seja, num propósito de instaurar o desequilíbrio mental dos oprimidos do lugar. A literatura e a escrita aparecem em Liscano não como parte dessa fuga, senão como maneiras de trabalhar com esse substrato, pois as condições ainda que duras e geradoras de intensa dor não foram suficientes para aplacar a criação, e o que fez Liscano foi explorar lugares ou espaços dessemelhantes ao jogar com as semelhanças, apresentando distintas realidades que se confundem umas com as outras.

Os espaços ficcionais, portanto, ao serem vinculados à reflexão, como elementos da mediação da própria crítica do texto (*médium-de-reflexão*), deixam de ser lugares fantásticos, para que sejam trabalhados como lugares que também movem o pensamento na direção de adquirir a ideia de desdobramento infinito da reflexão, pois um lugar é pensado, e esse lugar pensado gera outros lugares que são pensados (ou se pensam), e assim sucessivamente (ou vertiginosamente como infinito ou como repetição). Nisso o lugar refletido se diferencia do lugar natural, ou seja, da natureza, que se limita no finito.

Para os românticos de Iena, o absoluto tem mais relação com a espontaneidade criadora da reflexão, a arte. Contudo, essa espontaneidade não parte do absoluto como condição da reflexão – ou do eu absoluto, o eu puro de Fichte –, mas sim dá o absoluto como efeito da reflexão. Certamente nisso foi importante a presença de Schelling, porque sua ideia é de que, quando a arte começa a estabelecer conexões, ela faz isso de modo espontâneo, não tem um eu ordenador, não tem um princípio kantiano. Isso, de alguma maneira, mostra que essa forma da arte fazer articulações é uma forma limitada, é uma forma finita, e é justamente onde a arte se mostra finita na sua forma de articulação, ou seja, se mostra equivocada, é que ela, a arte, consegue fazer o que parece que a filosofia não havia conseguido, qual seja se conectar com aquilo que é a coisa mais finita que conhecemos, por

assim dizer, a natureza. Desse modo, vincula-se a arte com a natureza, pois a arte tem a virtude de ser finita no seu próprio modo de funcionamento. Então a vinculação do absoluto romântico se dá pela finitude, e não pela ideia do eu, e talvez daí venha a conexão com a ideia da filosofia da natureza de Schelling, que é quando filosofia e natureza se encontram, apesar da aparente contradição. E é justamente no romântico que se dá esse encontro, porque a filosofia, de algum modo, quando pensa sua própria condição de possibilidade ela vai encontrar sempre no seu coração uma arte, um juízo teleológico como dizia Kant, um *como se*, uma hipótese, e isso é finito, aí ela encontra a natureza.

Por certo dessa relação em que a reflexão tem a ver com o finito, vulgarizou-se a imagem do poeta romântico, aquele que adoece, a questão do sentimentalismo exacerbado. No entanto, diferentemente do que supõe o senso comum, o romantismo, ou mais definidamente o primeiro romantismo, não propunha seu labor na explosão do sentimento. Diz Blanchot (2010) que se o romantismo é excessivo, o seu primeiro excesso é o excesso de pensamento, que não é a “glorificação do instinto ou a exaltação do delírio”, mas a “paixão de pensar e a exigência quase abstrata colocada pela poesia de se refletir e de realizar-se por meio de sua reflexão.” (BLANCHOT, 2010, p.104). Com o pensar, os românticos desejam penetrar no absoluto, mas rompem com Kant em relação à ideia de que seja apenas a imediatez no sentimento, ou seja, para eles, e mais especificamente para Friedrich Schlegel, a reflexão não é um intuir, senão um “pensar absolutamente sistemático, um conceber”, como lembra Benjamin (1993, p. 42).

Ainda assim, é importante destacar que Schelling não lhes deu a solução última, porque os românticos não vinculam essa finitude ao movimento dialético, como faz Schelling. Tampouco compreendem a dialética como lei histórica, como Hegel. O movimento de Iena não é nem kantiano, pois não submete a arte ao transcendental, nem fichteano ao não submetê-la ao eu. Tampouco é schellinguiano, porque apesar de compreender o absoluto como comunicação de *finitus*, não acha que essa comunicação tenha uma lei, que é a lei da dialética, e muito menos que essa lei é a história, como pensa Hegel. Portanto, os românticos, até certo ponto, conseguiram se manter imunes a todas as tentações logofocêntricas, como diria Derrida, daquele momento (ou seja, ao grande nome de Kant e aos três principais representantes do idealismo

alemão)¹², sem com isso deixá-las de fora de suas articulações de pensamento.

Mas, quando se quer para além dos espaços ficcionais que se refletem como sendo os lugares biográficos do escritor, a própria escrita aparece como motivo disparador na construção reflexiva no texto de Liscano. Em *La mansión del tirano*, não apenas as consequências do pensar de Hans no romance – “cada vez que mueve uno de los hilos se iluminan espacios que él no se había propuesto despertar” (LISCANO, 1992, p. 105) –, senão o próprio pensamento que se detém frente à possibilidade de que um outro lhe *escreva* o passado recordado. E essa maquinaria explorada na escrita do romance alinhavava vinculações com suas futuras produções, já que é um dos motivos recorrentes dos seus escritos, inclusive se contrapondo, e por isso vinculando, a um suposto giro autobiográfico. Essas amarrações presente-passado-futuro foram decorrentes, em parte, do modo como se apresentava a construção ficcional do escritor uruguaio, ou seja, seu *método* a partir da utilização de fragmentos, forçado de ter de escrever em papezinhos, na transcrição de notas de outros autores. Mas fundamentalmente na montagem de tudo isso, quase como um quebra-cabeças que une as conexões da escrita em tempos múltiplos.

Não se trata aqui de afirmar que Liscano tivesse planejado sua produção posterior, mas é notório que seus textos manuscritos no cárcere determinam sua obra consequente. Novalis dizia que o “tipo de escritura do romance não deve ser um *continuum*, mas uma construção articulada em cada período. Cada pequena peça deve ser algo segmentado, limitado, um todo próprio” (apud BENJAMIN, 1993, p. 104). Assim que no jogo com a continuidade e a descontinuidade cabe atribuir ao capítulo IX de *La mansión del tirano*, já mencionado aqui, o funcionamento de um texto autônomo dentro do próprio romance (como sucede com quase todas as demais partes). Porém nele estão postos à mesa alguns planos literários futuros do escritor uruguaio, como que diversos projetos que serão executados quando o escritor estiver fora da prisão. Exemplo disso são as relações de poder e apagamento da singularidade e mesmo da individualidade que aparece em *Memorias de la guerra reciente*, seu segundo livro publicado na Suécia, em 1988.

¹² Agradeço essa revisão de conceitos filosóficos do momento histórico em que estavam inseridos o grupo de Iena e os nomes dos principais filósofos atuantes na época, bem como a indicação de leituras para tal fim, ao professor Marcos Müller em meu exame de qualificação de doutorado.

Passa também por inserções autobiográficas na evidência da tortura, sem se negar à problematização do escritor diante da escrita, como acontece exemplarmente no seu livro *El furgón de los locos* de 2001. Em *La mansión del tirano* há um momento em que a voz que narra diz o seguinte: “Si el pasado le produjo asombro y desencanto, el futuro lo fastidiaba [...] Y el futuro volvía a depender de él, y él era un muñeco al que el pasado le presta la voz, el nombre que otros le pusieron [...] y el muñeco no era nada. Lo veía, era otro [...]” (LISCANO, 1992, p. 126). A citação é própria do complexo jogo na escrita do nome próprio, bem como o irromper no homem do dia-a-dia da sua substituição pela própria criação ficcional na figura do escritor, problema que aparece em toda sua obra, mas claramente em *El escritor y el otro* de 2007. Ainda há pistas mais claras, inclusive algumas destacadas por Liscano na edição comentada pelo autor de *La mansión de tirano* de 2011, tal como a expressão “agua estancada” que depois dará título ao conto presente no livro homônimo *Agua estancada y otras historias* de 1990.

Chama a atenção também à menção no final do capítulo antes mencionado de uma Ítaca, o que leva à relação direta com o título do livro *El camino a Ítaca* publicado em 1994, bem como de certa tendência de alguns de seus textos de uma pretendida redenção ética por meio de ações concretas, quem sabe como reminiscência do ativismo político do escritor. Esse romance de 1994 talvez tenha sido o maior êxito editorial do escritor uruguaio, em parte possivelmente por ser o texto que mais projete uma narrativa de cunho realista, com enredo claro. Também pelo tema, cada vez mais atual, da imigração, seja legal, seja ilegal, já que o protagonista, na condição de estrangeiro desamparado de direitos numa Europa hostil, reflete sobre a questão da acolhida ou não daquele que vem de fora do lugar, tema tão relevante no momento de sua escrita às portas do século 21. No entanto, antes de se pensar que o romance discute apenas mimeticamente um problema contemporâneo, ele além disso trabalha a construção de proposições de cadeias de pensamento por meio da reflexão de seus personagens, ou da arreflexia deles diante de experiências e in experiências. E o narrador *remonta* sua história sempre hipotética a partir de fragmentos reminiscentes num pensar de si e em si.

Em última análise, isso prova que a obra de Liscano, comumente considerada como um conjunto de livros díspares entre si, ou no mínimo com fases de produção que distam em forma e temática, é, na verdade, um grande e contínuo exercício de fazer funcionar a reflexão. Portanto, o elo comum entre todos os escritos de Liscano é o fazer literário a partir da reflexão, ou seja, se afirmo que seus escritos do cárcere funcionam na

reflexão, igualmente incluo sua intensa produção na Suécia e até seus últimos textos publicados, e nisso seus livros de desenhos. Isso poderia parecer uma afirmação óbvia se se analisa textos com similitude de forma e proposta que são dois de seus últimos trabalhos publicados até o momento, os livros *El escritor indolente*, de 2014, e *Vida del cuervo blanco*, de 2015 (2011)¹³. Nesses livros, a obviedade com respeito à reflexão está nos textos *Escritor indolente* (2014) e “Lector salteado” (2015), escritos que pensam o trabalho do escritor e como opera a escrita na vida, semelhante ao que já propunha *El escritor y el otro*, e que, por sua vez, retornam ao projeto de escrita do diário do cárcere. Porém mesmo naqueles que parecem propor uma virada na narrativa de Liscano na verdade retomam os seus inícios de escrita na fórmula proposta em *La mansión del tirano*, que são “El trabajo de recontar, novela no escrita” e “Vida del señor L, copista, contada por Rododerio Azul Junior”, presentes no livro de 2014, e “Vida del cuervo blanco”, do livro de 2015. Nesses escritos, percebem-se trabalhos que expressam a reflexão em seus diversos graus, mesmo que esse atravessamento do reflexivo não seja o que, em princípio, deseje o texto fazer transparecer, mas certamente é o que o sustenta como unidade. Esses são apenas alguns exemplos que unem a produção última de Liscano à do cárcere e, quando opto por aprofundar a análise de seu processo carcerário, é devido a uma escolha metodológica, bem como por saber que aí se encontram as bases que farão funcionar sua produção posterior, portanto consciente de que o trabalho acaba abarcando toda a narrativa produzida por ele.

¹³ Publicado anteriormente em francês no ano de 2011 sob o título de *Le lecteur inconstant suivi de Vie du corbeau blanc*, pela editora Belfond.

CAPÍTULO III

4 CRÍTICA COMO *MEDIUM-DE-REFLEXÃO*

O livro *Escritor indolente* contém uma parte homônima que é uma espécie de diário de escritor com muitas referências à reflexão e à importância dela para a escritura. No mesmo livro, no título “Vida del señor L, copista, contada por Rododerio Azul Junior”, o próprio texto se comenta ao afirmar que, naquele momento de escrita, estava sendo elaborada “la escritura como definición del sujeto, la escritura ‘sobre nada’, la ficción de la no-ficción” (LISCANO, 2014, p. 62). O escrito explicita aquilo que é um aspecto da reflexão e constante na obra de Liscano, que é quando o texto avalia a si mesmo. O exemplo citado, que pode parecer apenas ser a opinião do autor sobre o próprio escrito, é em verdade um pensamento que eclode em consonância com o próprio funcionamento do texto, que se atrela ao constante entrelaçamento de pensamentos enunciativos, e que expõe sua própria forma de trabalho, ainda como ação reflexiva, pois aprecia como isso opera nele mesmo gerando novos pensamentos.

Benjamin recorda que a crítica, depois de Kant, tinha para a geração jovem do final do século 18 um significado quase mágico. Para os românticos, a crítica deveria ser uma atividade produtiva e objetiva. E esse procedimento crítico está muito próximo do proceder reflexivo, por isso Friedrich Schlegel diz: “Abstração, e particularmente abstração prática, no fim, não é realmente nada senão crítica” (SCHLEGEL, F. [1804] apud BENJAMIN, 1993, p. 59). Os românticos irão mudar a ideia de que o crítico deva ser um juiz da obra de arte, portanto a obra crítica não será conclusiva, na sua necessária “incompletude da infalibilidade”. Isso é um dos motivos na contemporaneidade das ideias primeiro românticas de crítica da arte, de tal modo que Jeanne Marie Gagnebin avalia serem as concepções românticas sobre a crítica contribuição decisiva:

Entre o dogmatismo da crítica tradicional¹⁴ e o criticismo entusiástico da reação do *Sturm und*

¹⁴ Que formulava seus juízos segundo normas estéticas preestabelecidas, oriundas, por exemplo, de uma leitura muito particular da *Poética* de Aristóteles.

*Drang*¹⁵, os românticos preservam uma terceira via, aquela que parte da obra e remete a ela. (GAGNEBIN, 2007, p. 72)

Diz ainda que, ao colocarem ênfase na autonomia da crítica e da obra, bem como numa reciprocidade entre a organização da obra e o movimento de sua crítica, os românticos se transformam nos verdadeiros pais da crítica de arte moderna, em especial da crítica literária.

Nos textos de Liscano, a crítica presente não é o julgamento da obra, e sim um processo da reflexão, num procedimento de autoconhecimento da própria obra. Liscano discute sua literatura escrevendo literatura. E muitas vezes no uso da ironia, também do *chiste*. No conto “La nave”, presente em *El método y otros juguetes carcelarios*, o narrador critica sua produção pela sujeição às normas (auto)impostas e à força do contexto imediato:

Esto no es fácil de aceptar porque hay acuerdo en considerar que la cárcel y la libertad se dan de trompas. Pero no es así. Yo por ejemplo, antes creía que debía inventar historias para contar y que fueran entretenidas y andaba preocupándome por si un personaje salía al jardín o entraba al café y que qué tendría que decir para que no se hiciera muy inmanejable y se le creyera. No ejercía así mi derecho fundamental y todo era un error, claro está. Porque no hay nada interesante que yo pueda decir a menos, claro está, que sea partiendo de mí y sobre la cárcel. Claro está.

Contando un cuento sin libertad me gana siempre una timidez de señorita y nunca llega a salir más que algo melindroso, teniendo, como tengo aquí, esta tremenda realidad que es como una verga asomando por el bolsillo. (LISCANO, 1987, p. 51)

Mais adiante, retoma o pensamento para inferir a crítica como diálogo com outra crítica:

¹⁵ O culto do gênio do *Sturm und Drang* que, ao fazer da genialidade do autor o único critério de avaliação das obras, enveredou rapidamente para o subjetivismo e para o irracionalismo.

Me parece más precisamente que la expresión de que la realidad es como una verga asomando por el bolsillo tal vez le hubiera gustado a Cortázar. No que le hubiera gustado verla así escrita, pero casi con seguridad la hubiera escuchado como muestra del lenguaje carcelario rioplatense y no la condenaría. (LISCANO, 1987, p. 52)

E seguirá, engenhosamente, na ascensão de um argumento que parece um a mais num núcleo reflexivo, contudo propicia novos encadeamentos de pensamentos:

Empleo a menudo frases y exclamaciones con la palabra verga y bien que se podría hacer de ello el centro de lo que cuento. La verga en el centro, después de todo, no sería una caprichosa elección siendo, como ella es, aparato fundamental para la vida. Por otra parte, si la verga ocupara esa destacada posición teniendo de por sí su propio atractivo, no quedaría sin descripciones y detalles que siempre interesan. Una verga no sale del bolsillo porque sí, eso supone algo previo, el bolsillo debe estar agujereado, ella no ingresa sola, hay que ayudarla. Así iríamos. (LISCANO, 1987, p. 52)

O trabalho autocrítico do texto põe-se numa posição paradoxal quanto ao discurso do objeto e o discurso sobre o objeto.

Por sua vez, Benjamin (1993) diz que, para os românticos, onde há conhecimento se supera a correlação sujeito-objeto, mas que esse se dá no autoconhecimento. A superação dessa correlação, ou de um problema que poderia advir da analogia entre reflexão e crítica, qual seja o conhecimento do objeto como instância diferente do sujeito crítico, está dada pelo alargamento do conceito de reflexão pelos românticos, como destaca Gagnebin (2007). Assim que não há, partindo desses pressupostos, realidade efetiva que não seja já atravessada pelo movimento autorreflexivo do pensar. Diz ainda Gagnebin:

O que nos importa aqui é sublinhar que a teoria romântica do conhecimento, porque amplia infinitamente a teoria da reflexão, permite emprestar a qualquer “objeto” a estrutura autorreflexiva do “sujeito”, apagando com isso sua

diferenciação tradicional, pois o próprio objeto se torna ativo e se (auto)conhece. Perde-se, com isso, uma dimensão essencial: a que reside na espessura, na resistência do objeto como aquilo que se ergue frente, contra o sujeito, que lhe opõe uma *alteridade* irredutível, notadamente irredutível a seu desejo de apropriação; mas ganha-se uma fluidez e uma proximidade que repousam no questionamento não só do estatuto tradicional do objeto, mas também daquele de sujeito, pois o que seria esse sujeito agora desprovido de “objeto” correlato? Esses temas, obviamente, continuam centrais para a filosofia e para a literatura contemporâneas. (GAGNEBIN, 2007, p. 73-74)

O texto de Liscano intensifica cada processo reflexivo de forma a potencializar o mesmo processo e com isso gerar um outro. Isso faz com que, na sua crítica, intencionalmente autoinserida no texto, postule a similaridade da realidade proposta pelos vários graus das unidades reflexivas. Ou seja, a junção de várias propostas reflexivas entra num processo de potenciação (a teoria dos diversos graus de intensificação da reflexão descrito por Benjamin) umas com as outras, é a potenciação do autoconhecimento que se reflete em cada reflexão. Para que fique mais claro, remeto a Benjamin:

Não há, de fato, conhecimento de um objeto através de um sujeito. Todo conhecimento é um nexos imanente no absoluto, ou, se se quiser, no sujeito. O termo “objeto” não designa uma relação no conhecimento, mas uma carência de ligação, e perde seu sentido sempre quando uma relação de conhecimento vem à luz. Como os fragmentos de Novalis o insinuam, o conhecimento está ancorado por todos os lados na reflexão: o ser-conhecido de uma essência através de uma outra coincide com o autoconhecimento do que se conhece, como o do que conhece e com o ser-conhecido do que conhece através da essência que ele conhece. Esta é a forma mais exata do princípio da teoria romântica do conhecimento do objeto. (BENJAMIN, 1993, p. 65)

E Novalis, mesmo que consciente de como a terminologia advinda de *romance* era inconcludente na época, pensa num “romantizar” como esse sem limites da reflexão: “Romantizar não é nada mais do que uma potenciação qualitativa. Nesta operação o si-mesmo inferior é identificado a si-mesmo melhor. Assim como nós mesmos somos uma tal série qualitativa de potências” (fragmento de Novalis, BENJAMIN, 1993, p. 46).

Por uma parte, Liscano explora incansavelmente as implicações que envolvem a criação, discutindo, por sua vez, problemas que vinham sendo matéria de reflexão de pensadores em décadas passadas, em especial a de sessenta, ainda que nos anos 1970 tomava parte de vários debates, tais como a da figura do autor. E, apesar de Liscano estar aliado dos círculos que alimentavam essas discussões, como já comentei neste trabalho, isso não impediu a ordenação de seus pensamentos no sentido de não reduzir o seu labor com a escrita apenas às relações com o corpo que escreve, nem tampouco ao seu *corpus*. As implicações do processo de criação se projetam de forma infinita; não se reduzindo, portanto, a questões de ordem meramente material ou funcional, como já abordei em minha dissertação. O que percebo agora, ao avançar na investigação do trabalho de Liscano, é que as figuras do eu e do outro, em seus textos, refletem o processo de potenciação do pensar no próprio texto, ou seja, a intensificação da reflexão na própria coisa refletida. Mais ou menos o que diz Benjamin da coisa e da essência cognoscente em interpenetração. Gagnebin (2007) lembra a observação de Benjamin de que a crítica romântica não é um processo unilateral de um sujeito exterior em direção a um objeto imóvel, senão um processo de reflexão recíproco. E essa crítica ultrapassa a mera observação pelo momento de autojulgamento, ou melhor, de autoconhecimento da obra de arte. A obra reflete sobre si e se autojulga, ou seja, contém sua “recensão”, como dizia Novalis. Gagnebin, contudo, adverte:

Benjamin chama, porém, atenção para uma certa impropriedade do termo “julgar” na concepção romântica de crítica de arte. Com efeito, nela “um momento necessário de todo julgamento, o negativo, está totalmente atrofiado” (1993, p. 75). Se o espírito se ultrapassa a si mesmo em cada grau superior de reflexão e, nesse sentido, se nega a si mesmo, esse processo tende no pensamento romântico a ser como encoberto e minimizado

pela afirmação enfática do “momento positivo desta identificação da consciência” (1993, p. 75). Essa positividade distingue a crítica romântica da negatividade estéril da crítica moderna contemporânea – sem dúvida uma alfinetada de Benjamin contra a primazia dos juízos subjetivos de gosto da crítica literária de seus colegas. A positividade crítica reenvia, pois, muito menos ao juízo do crítico que à estruturação da própria obra e, através da obra singular, à sua relação com a “infinitude da arte” (1993, p. 76)¹⁶. (GAGNEBIN, 2007, p. 75-76)

À diferença de Goethe, que pensava na impossibilidade de uma crítica autêntica, já que essa seria exterior a uma beleza acabada da obra, os românticos de Iena pensavam na criticabilidade como inerente à obra. Assim, como que tendendo à dobra, a ideia de infinitude confere isso à obra, ou seja, do finito ao infinito, como diz Novalis citado por Benjamin (1993, p. 76) que ao dar “ao finito uma aparência infinita, eu o romantizo”. E, se ainda hoje lemos a obra com o olhar para sua própria criticabilidade, devemos isso àqueles preceitos que os primeiros românticos fundaram, pois foram eles que exigiram que a crítica fosse fundamental para a obra e na obra, buscando, assim, na ideia absoluta da arte, a própria noção de obra inacabada, uma vez que ela tentará sempre se voltar para uma absolutização que é inalcançável, embora desejada, mediação inacabável essa que, sem a exigência crítica, não se daria. Cito uma vez mais Gagnebin:

Os românticos esboçam uma teoria da crítica porque, mais fundamentalmente, eles estão elaborando uma teoria da literatura enquanto produção, enquanto *poiésis* no sentido etimológico, ou “Dichtung” ou ainda “Literatur” (um neologismo em alemão que deveria, como o observam Nancy e Lacoue-Labarthe [1978, p. 21], dar conta desse gesto absoluto). Portanto, não são somente os limites entre crítica e tradução, por exemplo, que comecem a se esfacelar, mas, igualmente, e de maneira muito mais inquietante – ou entusiasmante! – os limites entre crítica e

¹⁶ As citações de Benjamin usadas por Gagnebin se referem a *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*.

“poesia universal progressiva” (*Athenäum*, fragmento 116), ou ainda entre o texto “originário” e o texto “derivado”. Os românticos de Iena, lidos por Benjamin, dão as bases filosóficas imprescindíveis à fundamentação da crítica como gênero; simultaneamente, e inseparavelmente, dissolvem a especificidade desse gênero na universalidade de uma teoria da produção linguística, isto é, da “geração” do sentido, da “generatividade” como dizem Nancy e Lacoue-Labarthe (1978, p. 21). Como se só houvesse teoria do gênero possível a partir do paradigma de sua dissolução. (GAGNEBIN, 2007, p. 78)

Em que pese toda a diversidade de leituras que Liscano fez na prisão, bem como as informações dispersas de sua formação anterior a 1972, o que lhe confere um conhecimento fragmentário de muitas linhas teóricas e de crítica, instaura-se, na sua obra, uma crise aparente entre a noção de que a obra criativa parte de um sujeito e só ele seria responsável pela sua criação, e, por outra parte, a noção de que não há nada novo na própria criação; sendo ela, pois, produto de muitos outros fazeres, anteriores, presentes e por virem. É, na verdade, uma crise aparente, pois ela não se sustenta, a não ser como simulação de uma crise. Liscano opta, na realidade, pela via do fazer como ação coletiva, e assim parte de uma autocrítica possível posta na obra. Ele coloca essa autocrítica, bem como o problema do como se constrói o produto textual, no cerne de suas reflexões – um motivador a mais para que o aproxime do pensamento de Iena. Pensa na obra como inacabada, algo como uma blanchoteana obsessão por ela. Reales (2013) enfatiza o que para ela é uma faceta a mais do “delírio” de Liscano na escrita, qual seja aquele “que desea un libro gigante que pudiera escribirse como un Atlas” (REALES, 2013, p. 19). Saliento que, na arte visualizada pelos primeiros românticos, está o excesso, a disparidade entre os elementos na obra, mas, antes de tudo, a falta. Mesmo rendendo culto ao antigo, eles veem, no moderno, a tarefa infinita de buscar o acabamento; obra infinita, pois absoluta. Disse Friedrich Schlegel: “Nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda a poesia; nos modernos se pressente o espírito em devir” (SCHLEGEL, F., 1997, p. 34).

Talvez nem mesmo Liscano tenha se dado conta do alcance de suas reflexões ou de suas intervenções em seus manuscritos nos tempos do cárcere. Por isso está escrito em *La mansión del tirano*: “Pero esta es

la vida de Hans y no planes ajenos o relatos posibles” (LISCANO, 1992, p. 104), seguido de um posterior comentário do escritor: “Esta es una ironía secreta para mí mismo. Yo me decía que la novela podía ser distinta y mejor, pero es lo que es porque yo no sabía contarla de otro modo. ‘La vida’ de Hans era (es) creación mía, con todos sus defectos de novela primitiva” (LISCANO, 2011, comentário n. 72, p. 145). Nesse romance Liscano experimenta, indaga, monta, cita. Semelhantemente, ofuscados numa constelação que tinha Kant, Fichte e Hegel, a filosofia dos primeiros românticos e os nós conceituais propostos por eles talvez não tenham despertado a suficiente visão de sua influência nas problematizações vindouras na teoria e na crítica literárias. Mas, com relação a Liscano, não faz tanta falta saber se estava consciente ou não de estar lidando com concepções que, distantes no tempo e no espaço, foram como uma vanguarda e que obraram quase que ocultamente na literatura dos séculos 19 e 20. Daí a ideia de leitura através da *spectralidade* (lembrando Derrida), pois Liscano reflete sobre *leituras*, e logicamente há uma seleção de partes, que inclusive serão transcritas ou comentadas em seus apontamentos do cárcere. Contudo, há também uma seleção do lido e esquecido, mas que fica na memória, além dos rastros imperceptíveis na literatura a que teve acesso na prisão, e todos esses fatores necessitam ser levados em conta quando se quer entender minimamente o que fez movimentar sua escrita em torno de determinadas reflexões.

Por exemplo, nos originais deixados de fora da edição primeira de *La mansión del tirano*, está o início de uma discussão sobre o remanescente da leitura:

Aun lo que parece copiado – y no reconstruido – es, en verdad, deformado y vuelto a crear. Las mismas palabras tienen sentidos diferentes, más o menos amplios. Hay otros enlaces que antes no había. Y la sintaxis y el estilo son originales; originales de esta versión, se entiende, sin absolutizar. (LISCANO, 2011, p. 230)

Liscano copia, cita, reflete sobre uma espécie de plágio inerente a toda obra. Seus textos do cárcere convergem a uma biblioteca. De igual forma, as circunstâncias em que foram produzidos determinam a reescrita constante, ou melhor, para além de reescritos, eles trabalham num sentido de que se sobreescrevem, o que por certo na prisão o faz como necessidade contingencial, pois, como já disse, sua escrita é uma

montagem de fragmentos escritos em papeizinhos quando não apenas pensados e refletidos. O ato da escrita final se dá na alucinação, esta também uma necessidade, pois o tempo possível deliberado pelas condições carcerárias abre o momento da escrita, condição dada à falta de vigilância dos militares de plantão. Blanchot (2002) diz que o escritor não consegue manter-se próximo da sua obra, somente escrevê-la e, quando já escreveu algo (talvez um romance que quer parecer ser o fim de algo), é quando regressa àquele ponto antigo de começo da tarefa de escrever, encontra a “intimidade errante do afora”, naquele espaço que havia entrado para transformar-se no sentido daquilo que queria (ou quer) escrever. Por isso Blanchot fala que a obra pertence ao que está antes que a obra. O começo será sempre um recomeço, ainda que cheio de indecisões. Diz ainda:

[...] la obsesión que lo liga a un tema privilegiado, que lo obliga a volver a decir lo que ya dijo – a veces con la potencia de un talento enriquecido, pero otras con la prolijidad de una repetición extraordinariamente empobrecedora, cada vez con menos fuerza, cada vez con más monotonía –, ilustra esta aparente necesidad de volver al mismo punto, de pasar por los mismos caminos, de perseverar recomenzando lo que para él no comienza nunca, de pertenecer a la sombra de los acontecimientos y no a su realidad, a la imagen y no al objeto, a lo que hace que las palabras mismas puedan transformarse en imágenes, apariencias, y no en signos, valores, poder de verdad. (BLANCHOT, 2002, p. 20).

Os textos carcerários de Liscano, em especial *La mansión del tirano*, propiciam que se verifique neles os critérios da crítica imanente. A avaliação da criticabilidade de *La mansión del tirano* aos moldes românticos se dá ao se perceber no texto a conexão entre as reflexões que se alternam por meio dos diversos discursos reflexivos, tanto nas vozes narrativas quanto nas ações de pensar dos personagens, e, ainda, nas cenas que operam como fragmento, como pensamento que se dispõe a continuar a ser pensado, tudo isso num texto que reflete o próprio inacabamento. Não se trata de um conjunto de discurso inerte num objeto a ser julgado, a crítica desaparece como pura força de juízo. No romantismo a ideia de absoluto da arte exige que a leitura crítica não possa mais ser única e definitiva, ao contrário, o texto intensifica o

diálogo, e é possível que a crítica continue desdobrando-se em novas críticas, já que possibilita infinitas leituras.

Não é à toa que os modelos do *Athenaeum* fossem Shakespeare, Dante e Cervantes, por exemplo. *Dom Quixote*, leitura obrigatória também para Liscano, é exemplo de obra inacabada ou incompleta, por isso possibilita sua criticabilidade. Benjamin justamente vai dizer em sua tese que, em resumo, toda filosofia da arte dos primeiros românticos procura demonstrar a criticabilidade da obra de arte. E a noção da crítica imanente à obra se contrapõe à ideia da crítica que advém do julgamento prévio e que, a partir dele, se justifica, compara, expõe e explica escolhas. Sendo assim, a obra de arte demonstraria seu valor ao ser já crítica. Por outra parte, a obra não criticável é aquela que gera o silêncio crítico. Já se a crítica é imanente, uma outra crítica pode se desdobrar na e da própria obra, pois ela mesma propicia a possibilidade da criticabilidade que lhe é inerente. Isso abriu caminho, certamente, para as ideias hermenêuticas (Gadamer fala disso, por exemplo), mas também possibilidades críticas outras de nomes como Blanchot, Barthes e Derrida ao possibilitar a ideia de obra aberta. E toda essa noção de crítica dos românticos advém do conceito de reflexão. Por isso Bernardo Barros Coelho de Oliveira (2009) lembra as conexões que a reflexão e a crítica imanentes propiciam:

O mais importante na noção romântica de reflexão, e que Benjamin não cansa de sublinhar, é que ela não se dá como processo intra-subjetivo, mas como conexão entre reflexões. Embora a reflexão, enquanto momento individual, tenha lugar na imanência da obra, a conexão é mais decisiva, pois só nela se dá a necessária intensificação da reflexão, e só aí se poderá dizer que a obra já tinha em si mesma critérios para construir sua própria crítica. Esta posição nos leva à conclusão um tanto vertiginosa de que na verdade não faz sentido falar em reflexão inicial, mas apenas em conexões. Especialmente no domínio da linguagem, qualquer reflexão já é intensificação de alguma outra reflexão, e é, portanto, uma conexão. “A filosofia começa pelo meio”, diz Schlegel citado por Benjamin. A arte, segundo a tese benjaminiana, começa pelo medium. (OLIVEIRA, 2009, p.28)

4.1 IDEIA DO LIMITE DA OBRA, ESCRITA E VIDA

Nos escritos carcerários de Liscano surge um aparente paradoxo quando seus narradores se queixam da força da tradição e das normas estritas que não deixariam que a criação literária se pautasse na liberdade expressiva e de forma. Essa discussão já estava instalada muito antes do século 18, mas foi fecunda entre os românticos. Friedrich Schlegel vai dizer que a obra está por todos os lados delimitada, “mas é, dentro dos limites, ilimitada e inesgotável; quando é de todo fiel, em toda parte igual a si mesma e, no entanto, sublime acima de si mesma” (SCHLEGEL, F., 1997, p. 100). Apesar disso, não há que perder de vista os modelos românticos, já citados, e o repúdio a certa leitura de preceitos aristotélicos tomados como modelo pelos neoclássicos. Liscano lê e absorve um Macedonio Fernández, um Beckett, um Felisberto Hernández, autores que têm em comum, em seus escritos ficcionais, a mesma discussão sobre os limites impostos pela tradição e, da mesma forma, sobre os limites que a própria linguagem e a escrita estabelecem. O que Liscano faz é colocar como problema e motivo da reflexão a margem em que o escritor se inscreve no trabalho com a escrita literária, sem sequer cogitar requisitar o gênio como um arquétipo da total liberdade criadora e, portanto, não exigindo que a crítica seja focada no sujeito, ou mesmo que a crítica inexista como fator determinante da obra. Eis a questão a ser refletida: se a obra se apresenta como singular, como a crítica pode abrangê-la no absoluto? Para isso, é necessário entender aquela ideia de arte do romantismo, para tanto resumo com Pedro Duarte:

[...] Toda obra específica só é em geral de arte porque pertence ao âmbito no qual se situam todas as obras enquanto participam da (ideia de) arte. Cabe à crítica, para os primeiros românticos, explicitar o pertencimento da obra particular relativamente ao absoluto da arte. Deve-se acrescentar que aquele acabamento da obra e esta sua dissolução no absoluto feitos pela crítica não são operações diferentes: “ambos processos coincidem”, diz Benjamin. Eles coincidem porque o absoluto da arte não existe completamente fora das obras. Ele é constituído pelo tecido entremeadado do conjunto das obras. Por isso, para a crítica dos primeiros românticos, o “centro de

gravidade está não na estimação da obra singular mas na exposição de suas relações com todas as demais obras”. Por trás dessa explicação de Benjamin, está a concepção romântica de que todas as obras comunicam-se entre si no âmbito da arte. (DUARTE, 2011, p. 96)

Se o próprio texto de Liscano propõe sua crítica, talvez o escritor factual tenha querido produzir uma outra quando da inserção de seus comentários na publicação de 2011 de *La mansión del tirano*, na contramão do exitoso processo crítico imanente plasmado no corpo do texto. Apesar disso, também há um produtivo mérito – que alimenta a crítica (imanente) do texto original – nessa nova publicação de 2011, que foi dar a conhecer dois textos bastante significativos. O primeiro é o intitulado “Originales de *La mansión del tirano* dejados fuera de la version definitiva”, texto anexo composto de partes que ficaram de fora da publicação de 1992, porém os mesmos que haviam sido publicados em *Manuscritos de la cárcel* de 2010 como manuscritos originais em fac-símile. O segundo é “Diario de Hans”, texto inédito incluído, o qual, segundo o autor, foi escrito entre outubro de 1986 e janeiro de 1989, portanto na Suécia.

As passagens que compõem “Originales de *La mansión del tirano* dejados fuera de la version definitiva”, retiradas do texto original de *La mansión del tirano* (como texto original neste momento me refiro ao livro publicado em 1992, já que, como é sabido, houve um manuscrito anterior que foi retido pelos militares e nunca devolvido a Liscano, além do original manuscrito que está em *Manuscritos de la cárcel* e que resultou na publicação de 1992, com modificações para tal), foram descartadas porque o autor, na época em que corrigia o romance para sua publicação, entendeu que talvez fossem “insuportáveis” para o leitor, conforme ele mesmo relata. Algumas outras partes foram fundidas nos textos publicados, outras foram eliminadas completamente, e umas poucas partes salvas quis o escritor revelar em 2011. Sobre essa partes retiradas da versão final, Liscano comenta:

[...] estaba yo influido por mi rechazo a las palabras. Tomaba citas de libros científicos y los vaciaba de significado, para demostrarme la inutilidad del conocimiento científico debido a que se transmite por un vehículo tan impreciso como la palabra, y por tanto no escapa a la subjetividad, al “cuento”, etc.. Esas reflexiones, a

modo de seudoteria [*sic*], aparecían en notas al pie de página y reflejan aquel estado de ánimo, dan cuenta de mi aserto o convicción o manía de entonces. (LISCANO, 2011c, p. 223)

Das partes publicadas em 2011, o que se percebe é um texto assentado na ironia, que é uma marca indissociável de *La mansión del tirano* (e de quase toda a obra de Liscano), e um aprofundamento da crítica imanente, bem como da reflexão sobre a teoria que atravessa o texto literário, a ponto de muitas vezes rivalizar com a “história” a ser contada. Destaco um trecho a modo de exemplo, o qual resume muito do que tenho analisado até aqui sobre sua obra:

Se entiende que el punto de arranque es algo disponible y cualquiera puede tomarlo para sí (algo que ocurre con frecuencia y por demás). Tomado ese punto, luego habrá repeticiones y variaciones sin límite prefijado en cuanto al número de variaciones que no debe ser superada – ni es superable –; y las variaciones, pudiendo ser cualesquiera, exigen una trabazón con sus antecesoras que excluye, en la práctica, infinidad de posibles variaciones. O sea: las variaciones no son cualesquiera, hay algunas predeterminadas a no aparecer por el propio encadenamiento de los términos precedentes (aunque pudieran imaginarse a modo de “Universo Posible”). Para que esa infinidad de variaciones que no aparecerán no quedaran excluidas sería necesario, acaso, además de calcular e imaginar, la reforma del estado anterior a cada una de ellas. Lo que provocaría, lógicamente, reformas hacia atrás hasta el inicio mismo de las cosas. Así, aunque el punto de arranque no se viera alterado, siendo como es un concepto abstracto y difuso y poco discutido, así, debiendo reformar en sentido inverso a como se marcha, un cuento se comería al otro y vuelta a empezar. De donde, además de otras contradicciones teóricas insalvables como que no solo tendría que haber un “Universo Posible” (haber significa “imaginarse”) hacia adelante sino también un “Universo Real” modificable hacia atrás, es casi imposible introducir una variación arbitraria.

[...] Esto es equivalente a decir que no hay libertad absoluta. Que la libertad está bastante restringida. Aún más, tal vez no habría lugar a hablar de libertad, ni de libertad sujeta a restricciones, porque solo hay “libertades”: las que permite el punto de arranque dentro de una acotada franja. [...] (LISCANO, 2011c, p. 226-227)

Além da óbvia discussão teorizante e crítica da passagem, há que se apontar a também sempre presente sutil analogia (que pode ser pensada como alegoria) entre o pensar sobre a literatura e o pensar sobre a contingência do cárcere. Não é uma relação direta, tampouco uma conexão indissociável, senão que por meio de uma fina ironia se apresenta uma abertura de sentidos que pode ou não se dirigir a várias direções, porém claramente é encaminhada por duas vias paralelas, a da reflexão sobre a escrita literária e a da reflexão sobre as condições e condicionamentos do cárcere. Rüdiger Safranski em *Romantismo, uma questão alemã*, destaca que os exercícios de escrita do grupo de Iena desejavam derrubar as paredes que separam a literatura da vida. Diz ele:

Friedrich Schlegel e Novalis cunham para essa empreitada o conceito de *romantização*. Toda e qualquer atividade da vida deve se carregar de significado poético, deve trazer à luz uma beleza da contemplação peculiar e uma força de criação que tem – do mesmo modo que o produto artístico no sentido estrito do termo – seu “estilo”. (SAFRANSKI, 2010, p. 56)

Em Liscano, repetindo o que venho propondo nesta tese, o encarceramento a que foi submetido se faz presente em seus escritos de diferentes maneiras, e mesmo quando não aparece, assombra. Isso se deveu mais que a um projeto de escrita, mesmo porque fica evidente que Liscano não pretendia fazer da situação o tema principal de seus textos, muito pelo contrário. À força, a contingência se impõe àquele que escreve e, por vezes, se expressa mais claramente, como neste trecho de *La mansión del tirano*:

Mire, acabemos de una buena vez, ¿por qué no dice redondamente MIENTO PORQUE NO AGUANTO MÁS? Si se sabía, se hace rato se lo

viene mirando y se conoce que no resiste, ¿para qué se compromete? Yo no me comprometo. Nunca estuve comprometido ni lo estaré. Si me comprometiera, que no lo haré, si tuviera que hacerlo, se lo hiciera sería porque resisto. A mí me preguntan: ¿Usted está? Estoy. ¿Y? Estoy y resisto. ¿Cuánto hay que resistir? Muy bien, quedó resistido. ¿Más? Más. Cuanto más resisto más puedo resistir. Y entonces soporto todo lo que venga. Si no pido otra cosa que soportar. ¿Si quiero más? Sí, mucho más. Todo lo que haya. ¿Vieron cómo soporto? Porque para meterse hay que hacerlo con todo. [...] (LISCANO, 1992, p. 84, grifo do autor)

Apesar de que, neste trabalho, convoco Benjamin para minha argumentação e, sendo ele imbuído de um peculiar pessimismo, por vezes se mostrando como guardião da crítica e da arte e que não se tem poder para competir com a voracidade da técnica, não posso atribuir, nesse particular direcionamento crítico, uma conexão direta dessa força negativa com o texto de Liscano. Ou seja, mesmo nas condições sub-humanas de sua concepção, seus textos não se lêem como discurso que vê o mundo numa espécie de sem saída. Talvez as condições extremas admitam no escritor uruguaio um olhar na direção da escritura como uma saída, porém não exatamente como salvação, e sim como um espaço em que toda a reflexão que ele necessita seguir alimentando tenha como dinamizar-se. E isso certamente evidencia ser parte de sua ética.

A relevância do sofrimento de estar encerrado numa prisão é intensificada nos seus escritos não diretamente, mas, por exemplo, pela limitação imposta à linguagem (e também, como já dito, às limitações da linguagem na esfera da criação literária). Por isso, a imaginação impele a seus escritos a intensificação do pensamento que se expande, como uma busca de liberdade. “Me ponía a escribir de modo irresponsable”, comenta, em algum momento, o autor a partir dos originais deixados de fora de seu primeiro romance, como se a liberdade estivesse à disposição na vida escrita.

Já em “Diario de Hans”, há uma proposta não tão oculta de que a inserção, na vida do personagem do romance já terminado, mantenha as ligações da ficção com a vida que ele propôs ao se fazer presente por meio da escrita (portanto, também ausente). Seligmann-Silva, em *Local da diferença*, recorta um fragmento de Friedrich Schlegel: “Toda a vida

e toda a poesia devem ser postas em contato; toda a poesia deve ser popularizada e poetizar o todo da vida” (SCHLEGEL, F. apud SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 315). Diz o estudioso que esse fragmento anuncia e resume o projeto moderno das vanguardas e que deve ser compreendido no contexto da teoria romântica da poesia universal como devir infinito. Mas, em Liscano, o contato da vida com a literatura não foi algo elaboradamente proposto, senão inerente a uma obra que, quanto mais se propõe a fugir das referências contingências, mais as assenta, seja por meio das citações, seja das reflexões literárias (já que o mundo de Liscano na prisão também girava em torno dos livros da biblioteca), seja pela premente necessidade de criar sentido (e assim uma realidade outra) através dos personagens e espaços ficcionais. Assim sendo, a narrativa ficcional tensiona a vida, e essa vida de ações reduzidas da prisão é relatada no afã de revelar uma narrativa cotidiana que ali é mínima e contrasta com uma realidade desejada. Com isso, intenta valorizar as coisas pequenas e passageiras, vida composta de pequenos pedaços, de eventos menores, de fragmentos de falas e pensamentos que encerram em si uma existência. Disso temos um exemplo em *La mansión del tirano*:

[...] Al encontrar un camino de hormigas que nace junto a una palmera, después de observar el trayecto de los insectos y pensar en algo vinculado a su oficio juvenil, se pone a aplastar las hormigas con el borde del zapato, les arrasa el sendero. Un pequeño tumulto se produce en las filas ante el enorme pisón que obstruye el paso y retroceden, amontonándose unas sobre otras. Las obreras abandonan su carga, se dispersan y alejan. Ahí tienen, les dice Hans para sus adentros. ¿Vieron?... Y aburrido del momentáneo juego camina en busca de nuevas y más emocionantes aventuras, algunas de las cuales ya tiene a la vista. (LISCANO, 1992, p. 96)

Da ironia notória no relato e a preferência pelo esvaziamento de direcionamento do narrativo, Liscano ainda revelou pessoalmente a mim sua preferência de leitura por histórias menores, ou por aquelas nuances diminutas de histórias maiores, fruto, em parte, da sua admiração por algumas narrativas de norte-americanos, autores esses, de certa maneira, fartamente representados na biblioteca do *Penal de Libertad*, e que Liscano deve ter tido em Faulkner leitura obrigatória e atenta.

Ao deixar indícios no texto de que utiliza a análise de suas leituras como material de composição, Liscano trabalha num gesto de autoria, que é também de crítica, e que ele soube comumente problematizar porque é central em suas reflexões. Diante disso, recordo Barthes quando diz que:

o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apóie em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras [...]
(BARTHES, 2004, p. 62)

Também lembro Agamben quando fala do autor como sendo aquele que é “o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso”. O italiano diz ainda que o gesto do autor “é atestado na obra a que também dá vida, como presença incongruente e estranha” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

Mas ainda, pensando num certo conflito entre vida e ficção, remeto-me a um tipo de crítica dentro de *La mansión del tirano*, exemplificado na citação a seguir, que performatiza um complexo pensar a partir da ilimitada incerteza de se estar fazendo de sua vida um romance ou se fazendo o romance de sua vida, hesitação que evidencia um processo reflexivo da narração:

La trágica vida de Hans, su trágica existencia hecha de fragmentos yuxtapuestos, carece de tensión al desconocer, él desconoce, las básicas contradicciones del ser. Su drama no es dramático y su escaso enredo cómico no tendrá nunca la ligereza, el humor ni el final feliz de la comedia. ¿Qué se le puede pedir? Si él contara su vida en lugar de una biografía presentaría una novela. Otro más que estaría haciendo la novela de su vida. (LISCANO, 1992, p. 103)

Em Liscano está a encenação de um indivíduo que postula uma vida a partir da obra que se constrói com material dessa própria

construção e na possibilidade de uma vida outra fora dela. Assim, manifestam-se rastros de modelos de escritura que são atravessados pelo eu, bem como daqueles que intensificam seu apagamento. Se, por uma parte, parece tender à confissão, realça muito mais um eu que se mostra desvelado, porém como posta em escrita de um eu que se revela como ficção. Apresenta-se, portanto, um conflito entre a simulação de um ser ficção e uma autorrevelação de si, ou, se se quer revelar a si, a afirmação de que isso é uma ficção. Ainda, se ao tensionar a vida do indivíduo na escritura, a tendência do texto revelar que é somente escritura, ou que a vida revelada só tem vida ao ser escrita. Ou seja, há um apagamento da importância do eu e a transferência dela para a existência enquanto escrita. É factível, portanto, que os escritos de Liscano encenem a proposição de um recomeço àquele sobrevivente da tortura do cárcere, proposta que tanto pode ser entendida como ficção ou como realidade. Ou seja, quer uma vida que se reformula a partir da obra literária, sendo suas principais criações (seus primeiros escritos e também a própria figura do escritor) tema de seus relatos, numa constante indivisibilidade entre aquele que conta e o que se conta. Em síntese, não se pode mais conceber seus textos sem serem resultantes também da reflexão sobre a indefinibilidade das fronteiras entre a invenção e a vida, levando-se em conta que a vida também pode ser fruto da invenção, e a invenção resultante da vida.

Victor-Pierre Stirnimann, em “Schlegel, carícias de um martelo”, prefácio de *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, de Friedrich Schlegel, convoca *Bildung*, termo tão caro ao romantismo em suas manifestações primeiras, tanto em Iena quanto em Weimar, e diz nele encontrar-se um ideal pedagógico:

Voltado à resolução do antagonismo entre a vida e o espírito, o genérico e o individual, a natureza e a cultura. O objetivo de unificar e sanar a patologia dessas cisões obsessivamente reiteradas denuncia sua vocação moderna: não se pensam em ciências humanas sem a lógica que transforma o ser-homem de axioma em hipótese, e dali em problema. (STIRNIMANN, 1994, p. 14)

Pois a maneira, num momento inicial a forma (fôrma), em que a cisão é exposta no primeiro romantismo é através do fragmento. Mas também a partir do que Stirnimann chama de narrativa autobiográfica. Talvez, por isso, em *Conversa sobre a poesia*, Friedrich Schlegel

construa uma espécie de texto híbrido de crítica, no qual um grupo de amigos discutem a poesia (literatura). Os nomes são alterados, sabe-se, contudo, que se tratam dos companheiros do círculo de Iena: Ludoviko é Schelling, Lotharia é Novalis, Marcus é Tieck, Antonio é Friedrich Schlegel, por exemplo. Esse recurso, comum na narrativa contemporânea, em que o uso da paródia se destaca, é também um recurso que Liscano utiliza para *brincar* consigo na prisão como escritor naquela situação e naquele espaço. No entanto, é um brincar sério, é sua maneira de expor artisticamente a indivisibilidade do viver e do ser-estar. Ao escrever no seu diário do cárcere, por exemplo, as dúvidas se gestam na escrita: o que é exposição crua ou reflexão espontânea, e o que é deliberada construção ficcional? Sua obra expõe o problema de trabalhar no limite entre o que se pode chamar, provisoriamente, de vida e ficção. A problematização da vida e da escritura é recorrente não só na sua produção escrita, também como artista plástico.

4.2 IMAGENS, NARRATIVA

Ao mesmo tempo em que um narrador que escreve se fecha em seu mundo feito de palavras, é de se pensar que, de alguma maneira, ele também trabalha com a matéria que dá vida nesse mundo ao pensamento, e, portanto, ao que somos e intercambiamos com esse mesmo mundo, que é a linguagem. Disso se infere que aquele que se dedica a escrever e, ainda mais, a escrever sobre o escrever e a refletir sobre o ato de refletir sobre si escrevendo, enquanto escritor poderia se afastar do mundo dito real já que tende a se ocultar dele na sua atividade. Mas não é exatamente o que pensa Barthes em *Crítica e a verdade*:

[...] o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*. E o milagre, se se pode dizer, é que essa atividade narcisista não cessa de provocar, ao longo de uma literatura secular, uma interrogação ao mundo: fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas? Em suma, é no próprio momento em que o trabalho do escritor se torna

seu próprio fim que ele reencontra um caráter mediador: o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta. (BARTHES, 1982, p. 33, grifo do autor)

Logicamente, Barthes não está admitindo um papel demiúrgico ou profético ao escritor, mas percebe nele aquele que abre interrogações sobre o mundo com o que escreve. E, nesse caso, é a própria escritura perguntando-se o porquê dela mesma.

E essa escritura trata também com imagens. Uma das mais recorrentes e importantes na obra de Liscano é a árvore. Em *La mansión del tirano* há um capítulo intitulado “El árbol como fundamento”, no qual aborda a caminhada de Hans à árvore numa forma a esvaziar o discurso. No conto “El informante”, também escrito no cárcere, o narrador anota em seu relatório-diário:

Mayo 23

No haré alto, pero algún día va a ser necesario parar, detener todo, sentarse bajo el árbol. Debería decir aquí algo acerca del árbol. El árbol es un gran asunto que debe ser tratado con detenimiento y en profundidad, pero no tengo tiempo. Sería más fácil si fuera posible expresarse con gestos y ademanes, con otro tipo de ayuda que no fuera la palabra. Con las manos y los pies, para reforzar. Con los ojos. Movimientos en general. Ruidos. Decir más, expresar mucho más, no ser tan imperfecto, no necesitar hablar ni escribir para decir. Todo el mundo debería entenderlo.

¡Qué expresión, todo el mundo! Uno habla para cinco, para dos, para sí mismo, y dice: todo el mundo. Es así, parecería que no hubiera solución. Por eso mejor las señales, los dedos. (LISCANO, 1997, p. 143)

Já no conto “Agua estancada”, escrito em Estocolmo em 1988, mais um exemplo do uso da imagem da árvore:

Salí a la calle. La primavera encendía lucecitas en los árboles, en las plantas, en la gente. Atravesé el parque y al llegar al otro extremo me dejé caer en el pasto, bajo un árbol. (LISCANO, 1997, p. 102)

Liscano, que na prisão se interessa pelas artes plásticas, fora dela se inicia na arte de desenhar trabalhos que, em princípio, são autônomos, mas que evidenciam elementos que induzem a que sejam tidos como uma contiguidade de sua produção escrita. E a árvore retorna como motivo nos desenhos produzidos por ele. Na primeira publicação de seus desenhos, o livro *La libreta negra* de 2011, onde estão reunidas produções de 2003 a 2008, vários deles retomam o assunto de *La mansión del tirano*, como se o lugar privilegiado de chegada das reflexões fosse a árvore, como neste exemplo do ano de 2008:

Figura 2 – a árvore como lugar da reflexão



Carlos Liscano, desenho nº 41, *La libreta negra* (dimensões originais modificadas)

Do mesmo modo, nos próximos livros de desenhos, publicados em 2014, denominados *La libreta de cuero* e *Viaje a la noche*, a árvore reaparece, ainda que sem demasiada evidência.

Pode-se pensar na árvore como um recurso mnésico na sua obra, como evento autobiográfico, afinal, Liscano mesmo cita essa imagem que marca uma relação de tempo e espaço com a sua infância. No entanto, prefiro avaliar como um recurso que, em sua obra, é pensado e repetido não como simples figura de um lugar, seja de descanso, seja mesmo de desbaste anímico (pois se poderia relacioná-la com a prisão), senão como ponto de encontro para refletir. A árvore representa o espaço necessário para a reflexão trabalhar nos seus diversos níveis ou graus, como a escrita que necessita por vezes encontrar ou reencontrar os diversos fios tramados do contar e desse encontro produzir (fabrilmente) algo que fique para possíveis retornos, bem como projetar novas dispersões.

Semelhantermente, é de ponderar um outro tema ou imagem recursiva em seus escritos e desenhos, que é a noite; como nesta figura de homem que caminha para refletir (FIGURA 3), exemplo plasmado num desenho de 2006, de *Viaje a la noche* (2014):

Figura 3 – a noite, reflexo e reflexão



Carlos Liscano, desenho nº 3, *Viaje a la noche* (dimensões originais modificas)

Aí está Hans, que continua a sua elaboração na criação de Liscano posterior ao cárcere. A soma de pensamentos que lhe assombram encontra na noite um espaço outro de reflexo e reflexão.

Para o trabalho com a noite, em Liscano, a figura de Novalis é imprescindível. Do manuscrito “No hay salida”: “Todo hace pensar verdaderamente en la noche” (LISCANO, 2010b, p. 370). Já no conto “El informante” (que derivou de “No hay salida”) o narrador escreve:

Agosto 14

¿Qué ser vivo, dotado de sentidos, no ama, por encima de todas las maravillas del espacio que lo envuelve, a la que todo lo alegra, la luz, con sus colores, sus rayos y sus ondas; su dulce omnipresencia, cuando ella es el alba que despunta? Como el más profundo aliento de la vida la respira el mundo gigantesco de los astros, que flotan, en danza sin reposo, por sus mares azules; la respira la piedra, centelleante y en eterno reposo, la respira la planta, meditativa, sorbiendo la vida de la tierra, y el salvaje y ardiente animal multiforme; pero, más que todos ellos, la respira el egregio Extranjero, de ojos pensativos y andar flotante, de labios dulcemente cerrados y llenos de música.

Pero me vuelvo hacia el valle, a la sacra, indecible misteriosa Noche. Lejos yace el mundo –sumido en la profunda gruta– desierta y solitaria es su estancia. (LISCANO, 1997, p. 152).

A passagem é uma transcrição literal de um trecho de *Himnos a la noche* (*Os hinos à noite* em português, *Hymnen na die Nacht* no original em alemão) obra de poemas de Novalis, publicada em 1800 após a divulgação de seus fragmentos na revista *Athenaeum*. Liscano cita os versos da primeira estrofe do primeiro hino (com a ausência de quatro deles) e os primeiros versos da segunda estrofe. Vale destacar que, na antologia do romantismo alemão de Antoni Marí, *El entusiasmo y la quietud* (livro que Liscano leu na prisão), na parte que toca a Novalis, está presente apenas o quinto hino, referido como “Himnos a la noche (Canto V)”. Esse dado sugere que quando Liscano monta seu conto “El informante” a partir de “No hay salida”, estando já na Suécia, continua lendo Novalis, além de resgatar leituras da prisão e demonstrar

o interesse renovado na procura do livro de Marí pela Europa. Liscano trabalha com a montagem (lembrando Benjamin), claramente o faz nos seus trabalhos de arte plástica, mas ainda nos seus manuscritos se pode observar, como já demonstrado, a necessidade de mostrar imagens de suas leituras diversificadas, ainda que racionalmente seletivas.

A noite em Liscano, ao se referir ao ato reflexivo, reflete com a escrita, perceptível no discorrer do narrador de “El informante”: “Para mí venir por las noches y escribir cinco palabras es importante, es seguir existiendo. No sé por qué resisto tanto, pero parecería que existir es necesario” (LISCANO, 1997, p. 149). Assim, o fim do contar se conecta com a morte, embora cada traço recorde a continuidade como vida. Liscano, apesar de todas as implicações que a exaustão do ter que escrever demanda, reflete na escrita o desejo de continuar a obra que nunca terá fim e que seus textos disseminam. Diz Barthes (2005) que o desejo é a origem do escrever, desejo que renasce constantemente, que toca o sujeito e se instala nele. Talvez por isso, no final do conto “Agua estancada”, haja essa pulsão da morte e da vida no narrar:

Estuve no sé cuánto sentado, vacío. De pronto noté que se me caían las lágrimas, lentas, involuntarias, como si hubieran estado esperando un descuido para salir. [...] Era que algo se estaba muriendo dentro de mí y yo asistía a esa muerte sin poder evitarlo. Pero a mí siempre se me habían muerto partes de la vida. O las había matado, voluntaria y dolorosamente matado para que otras nacieran, para no seguir flotando en aguas estancadas. Sí, era el agua, el agua que se desbordaba y yo volvía a marchar, a fluir, quizá hacia una nueva derrota y una nueva muerte. Pero este ha sido mi modo de estar en la vida, pensé, agua derrotada que corre al costado del camino. Y me dejé llorar, fuerte, con toda la cara al aire, como hacía años tenía ganas de hacer. (LISCANO, 1997, p. 102)

Novalis é um exemplo de como os primeiros românticos de Iena passaram por processos de julgamento de uma crítica que via seus escritos como fruto de puro sentimentalismo e sem fundamentos teóricos e críticos. Ele sofreu como que um “processo de desfiguramento”, tanto na leitura de sua obra quanto na de sua história

factual de homem. Por isso, Torres Filho adverte sobre outras facetas de sua biografia:

O jovem poeta da flor azul, melancólico, sonhador, desligado deste mundo, por onde apenas brilhou meteoricamente antes de alcançar a morte amada, era um homem prático, ativo e atento que, ao lado de seus estudos de filosofia, física, química, literatura, geologia, medicina, política, teve uma atividade profissional regular, desempenhada com interesse e competência, como assessor das minas de bronze de Leipzig e, a seguir, das salinas de Wiszenfels, que pertenciam ao Eleitorado de Saxônia, gozando da confiança mais irrestrita de seus superiores. (TORRES FILHO, 1988, p. 16)

A despeito disso, muito se insistiu em recordá-lo subido ao altar do etéreo, falsamente acusado de produtor de textos sem rigor, sem reflexão. Após sua morte, Novalis é transformado pelos próprios românticos naquilo que depois se aceita como “figura romântica”, fruto do sentido de extravasamento sentimental que o romantismo iria adquirir. Sua morte prematura antecedida por relações amorosas complexas, com musas adolescentes que desaparecem, só ajudaram a “afastá-lo do reino das ideias claras e distintas e para excluí-lo da filosofia”, como diz ainda Torres Filho (1988, p. 13). No entanto, é importante alertar que o sentido de “sentimental” requer cuidado na análise. Para Schiller, por exemplo, adquire o sentido de “auto-reflexivo”, portanto o oposto de ingênuo. Ainda assim, Novalis, por muito tempo, estará associado apenas à imagem do escritor de fragmentos, como se isso fosse depreciativo, quando se sabe hoje que suas ideias demandaram um profundo trabalho filosófico e literário.

Liscano, ao ajudar a organizar a Biblioteca do *Penal de Libertad*, lê muito, estuda, anota. Dedicar-se também à matemática. Como leitor, não se detém a pensar a antiquada oposição conteúdo e forma, porém estuda e reflete sobre isso, e formula hipóteses na percepção das estratégias narrativas, seus componentes, seus jogos, dissimulações. Por isso, não visualizo um escritor ingênuo, delirante no sentido místico da palavra. Logicamente que seu trajeto como escritor, sua forçosa manipulação escritural no cárcere (escrever em papeizinhos, escondido, sob coação, etc.), a tortura, a morte da mãe e o suicídio do pai, estando

Liscano preso, a incipiência de estudo formal, o silêncio, o encerro, tudo facilita a que se o tenha como uma espécie de redentor de si através da redentora literatura. E com isso o risco de se tornar objeto de um forçoso processo hagiográfico de canonização literária, como de fato aconteceu com Novalis, com a contribuição, intencional ou não, de Tieck e de Friedrich Schlegel.

Numa analogia concisa, parece-me que Liscano, após certo êxito de crítica, passa a ocupar um espaço que linda certo olhar demasiado focado na sua experiência carcerária enquanto somente relato histórico, como que se ela desejasse se sobrepor à sua inegável contribuição literária. Tendência que por vezes me parece advir do próprio empenho do escritor, na recorrência dos relatos carcerários em suas entrevistas. Contudo, por certo, a sobrelevação biográfica se deve muito mais à crítica adjacente.

Sob outra ótica, a experiência carcerária que se refere à vivência de Liscano com a arte leva a perceber a articulação de um plano de escrita, que engloba vários derivativos e, mesmo que sob o delírio da paixão por construir obra, se mostra sempre numa discussão racional e reflexiva. Em seu diário do cárcere, que bem pode ser lido como um ensaio, Liscano analisa, tendo a arte como centro das proposições, as implicações tanto subjetivas quanto objetivas do trabalho literário. Ou seja, não descarta o cárcere nem as experiências políticas ou imediatas, porém, antes de tudo, ele escritor diante da obra:

1.6.82

Continúo la copia de ayer.

De un papelito que tenía hace meses en el bolsillo del uniforme (a donde fue a parar después de deambular entre libros y más papeles) copio lo que sigue:

Yo no hago literatura. A través de la ficción y el discurso trato de poner algún orden en el caos y objetivar lo que existiendo en mí yo no sabía que existía hasta que lo he escrito. Es una forma de mantener, mediante el discurso, el ejercicio del intelecto, poner el freno imprescindible, a través de la autopercepción que da el lenguaje escrito, a la realidad desquiciante. No es dominio de las cosas –las cosas no se dominan con palabras aunque a veces puede parecerlo– es solo un intento de evitar la destrucción de nuestra vida consciente. En otra parte –*Historia de La*

*mansión*¹⁷– traté de narrar mi relación con la literatura. No la terminé no solo porque la Historia quedó inconclusa –ahí tengo veinte o treinta hojas escritas– sino porque en el proceso de describirla voy encontrando hechos nuevos, *haciendo* mi relación con la literatura, describiendo *mi* teoría de la literatura y definiendo mi quehacer. (LISCANO, 2000a, p. 23)

Nesse trecho de suas anotações, aparece o conflito que, por um lado, referencia sua escrita como um atributo do gênio particular e, juntamente, faz do texto uma espécie de confissão ou revelação, ou simplesmente o transbordamento de uma necessidade íntima que necessita ser despejada após um processo de incubação. Por outro lado, há o estudo, a reflexão, o pensar na literatura como teoria, num processo também pragmático, em que não só o escritor define os próximos passos da criação, mas também a criticidade reflexiva e as proposições teorizantes derivam novos olhares sobre a própria obra, e, portanto, possíveis caminhos. Assim, na última parte de sua anotação, está implícito o desejo da obra olhar para si própria, bem como pensar acerca de si. Como que o gênio se cala, a mão “enferma” que escreve (Blanchot) arrefece, e a escrita é dominada pela literatura que (se) reflete.

Dizem Lacoue-Labarthe e Nancy (2012) que o romantismo representa, inaugura ou simplesmente é a “teoria mesma como literatura”. Os românticos alemães inventam o conceito de literatura, e não se trata apenas de assentar uma teoria da literatura, para esses teóricos franceses é o mesmo que dizer: a literatura produzindo-se e produzindo sua própria teoria. Liscano parecia estar consciente desse modelo, porém, como seus textos do cárcere estão também assentados na ironia, muitas vezes a profundidade filosófica pode passar despercebida. *La mansión del tirano*, por exemplo, está em constante procura de se construir conforme se mostra. No capítulo XI do romance, o protagonista Hans vê uma porta coberta por um manuscrito que diz:

¹⁷ Trata-se de um texto denominado “Historia de *La mansión del tirano*” que desapareceu juntamente com os originais da primeira versão do romance.

PLAN GENERAL

1. Un comienzo difícil pero válido en el que un hombre que habrá de viajar en ómnibus descubre la importancia de ser M.

2. El mundo del árbol conduce a la propuesta de un modesto infierno propio.

2.1 La comunicación comienza con un puente. El árbol y un dudoso animal que vuela.

2.2 Restos de teorías diseminadas a lo largo del camino. Métodos, procedimientos e ingeniosos aparatos.

3. Una etapa normal en la vida: la busca del Profeta.

3.1 Una habitación en el camino. La vida interior. Naturaleza muerta. Reflexiones varias de interés diverso.

3.2 La niña que está en peligro y la puesta a prueba de Hans en su vocación de salvador.

3.3 El homenaje silencioso: una rosa para los que no llegaron a conocer la libertad.

3.4 El conocido dolor: un pelirrojo en el callejón. La máquina de coser, un juego de invierno, viejos conocimientos inaplicables.

3.5 El enemigo milenario y el ser laborioso. Un monumento necesario y algunas herramientas imprescindibles para la comunicación y la fraternidad.

3.6 Un extraño lugar: el café que apareció demasiado tarde.

3.7 Ingreso a una geografía desconocida. Alguien a quien oír. El espíritu gregario. Un mensaje positivo. El sentido común y la falta de fe. Breve comentario sobre la tragedia de Hans.

4. El Universo como proyección de la ética personal. Proposición de falacias comunes y soluciones verdaderas. El papel del punto de vista en la valoración objetiva. Fin de una etapa: el fatal ingreso a la madurez.

5. Un pasaje, el piano, recuerdo de hortalizas baratas y de cálculos de superficies y volúmenes. La defensa gratuita y las novelas rusas. La memoria como aliado permanente.

6. La cifra en la piedra. Un nuevo mundo o “Los nuevos mundos”.

7. La flecha, la escalera, una casa ajena y otros detalles que podrían variar conducen al sitio que siempre se estuvo evitando.

7.1 Plan General.

7.2 El dueño de la casa y el país de los niños. El escape posible. El hablar en delta o la conversación como un organismo omnívoro. La Brigada y otros sueños irrealizables y breves. Una aventura menor y olvidable.

7.3 Final feliz. Triunfo moral de la razón y la constancia.

(LISCANO, 1992, p. 139-141)

Não se trata apenas de expor um plano sobre o romance que está sendo escrito, senão apresentar o romance como espelho de si. Tal qual o pensamento que se reflete a si, o romance urde na escrita a infinitude do ato reflexivo. Em lugar de ser o espelho da natureza, o espelho da prisão ou de si mesmo preso, o romance se olha a si, não sem a ironia do paradoxo – “La ironía es la formulación de lo paradójico. Paradójico es todo lo que a la vez es bueno y grande”, dizia Friedrich Schlegel (1994a, p. 54) no fragmento 48 de *Lyceum* –, pois ele também deseja refletir o mundo – “la literatura es siempre irrealista, pero su mismo irrealismo es el que le permite a menudo formular buenas preguntas al mundo” (BARTHES, 2003, p. 204).

A relação que se dá entre o escritor e sua obra é semelhante à da poesia e a natureza no romantismo e, por sua vez, dele consigo mesmo. O romance de Liscano, com o exemplo acima citado, remete à autorreflexão que o escritor faz para superar a si e a finitude. Já no seu diário do cárcere, Liscano se perguntava constantemente acerca do que estava realizando ao travar com a escrita tamanha cumplicidade, não só pelos perigos da atividade clandestina daquele contexto, mas fundamentalmente por se tratar da grande decisão de vida, de um jogar-se definitivamente na imperiosa decisão de ser escritor, ainda que tal decisão em tais condições, até mesmo para ele, pudesse ser um delírio de preso. Inscritas no seu *Diario de El informante*, em meio a anotações outras, estão algumas frases que ilustram o diálogo consigo próprio em meio à pressão do escrever:

¿Qué es la literatura, qué es la literatura, qué es la literatura? Me lo pregunto miles de veces. No es nada. [1º de junho de 1982]

Hay otros *por qué*s y otras dificultades que me mantienen en la meditación intrascendente, al margen de la literatura. Porque: ¿por qué escribir? [2 de julho de 1982]

Por las tardes, después que suena el timbre que da por terminada la siesta, sentado frente a la ventana, busco mis papeles y escribo una hoja más. ¿Qué validez puede tener esta actividad? Ninguna. [19 de dezembro de 1983]

Tais indagações têm um histórico importante na escritura do século passado. Lembro Barthes, quando diz:

Todas essas tentativas permitirão talvez um dia definir nosso século (entendo por isso os últimos cem anos) como o dos: *Que é a Literatura?* [...] E, precisamente, como essa interrogação levada adiante, não do exterior, mas na própria literatura, ou mais exatamente na sua margem extrema, naquela zona assintótica onde a literatura finge destruir-se como linguagem-objeto sem se destruir como metalinguagem, e onde a procura de uma metalinguagem se define em última instância como uma nova linguagem-objeto [...] (BARTHES, 1982, p. 28).

O que chama a atenção, conforme já defini anteriormente, é que, apesar de ser um tema ainda muito presente nas discussões dos pensadores nas décadas de 1960 e 1970, Liscano certamente não estava imbuído dela em seu próprio tempo presente. Liscano refletia sobre a literatura e sobre o escrever com a teoria e a crítica de leituras esparsas, maneira muito intensa a partir da própria literatura, ou melhor, através da ficção que lia na prisão, e depois ensaiava na escrita sua própria experiência reflexiva. Nisso, a montagem também de um estudo que se impunha urgente e necessário – sim, porque a leitura para Liscano desde o início se constitui num estudo –, mesmo que o ocasional roçasse com o apreender teorias diferentes e distantes em seus estudos.

Em *El escritor y el otro*, livro publicado em 2007, portanto com considerável distância temporal em relação aos escritos do cárcere, Liscano continua a refletir sobre a literatura, a escrita, o escritor e o pensar-se a si. A reflexão é o que, atravessando toda a sua obra, a faz semelhante na diferença, a discussão sobre o que é literatura e por que escrever segue sendo o que a instiga:

Escribir sobre literatura es una excusa. Para no escribir sobre la vida. Mi vida. No hay nada que escribir sobre mi vida. Soledad, encierro obligado, encierro voluntario. Esporádicas ansias de infinito. Pequeños recursos de la pequeña cabeza. Incapaz de apresar algo más allá del horizonte inmediato, de lo mínimo cotidiano. Aun menos que lo cotidiano. Vida precaria, en borrador. Inseguridad de los conocimientos. Sentir que no hay diálogo posible sobre literatura. No es eso. Sentir que el diálogo sobre literatura no conduce a lo que importa: ¿qué hacemos con la vida? Eso es lo que quisiera escribir. Sobre la vida. Si pudiera. Hace meses que lo intento. No lo consigo. Me distraigo. Me engaño. El tiempo pasa, no llego a ninguna parte. Me miento. Mañana, la semana que viene. Mañana no haré nada, la semana que viene no haré nada. (LISCANO, 2007b, p. 18).

Igualmente, em “Lector saltado” (do livro *Vida del cuervo blanco*), escrito entre os anos de 2005 e 2010, a reflexão intensifica a relação cada vez maior da escrita com o existencial:

Resfrío y fiebre. Anoche soñé con un texto que seguía el orden de la naturaleza. El texto era como el pasto, crecía sin pretensiones, estaba lleno de detalles, de ramificaciones. Ocurrían accidentes, una ramita que volaba y cambiaba el aspecto de un sitio que ya tenía su orden. El viento hacía olitas en un charco que había dejado la lluvia. El texto crecía como una malla muy fina, muy delicada, avanzaba, cubría el espacio. No se proponía nada, no intentaba demostrar nada, más que crecer y expandirse. O, tal como lo veo ahora: el texto era yo, que solo se proponía estar, más que ser.

[...]

Se escribe porque falta un libro. Porque uno cree que falta un libro. Esto no lo sabía cuando empecé a escribir. La noción de “libro que falta” es imprescindible para ponerse a escribir. Porque si no se cree que alguien debe escribir ese libro que no existe, ¿para qué escribirlo? (LISCANO, 2015, p. 28, 29, 30)

Se a questão da literatura que se pergunta sobre ela mesma é vital no século 20, não foi nele que ela se gestou. Em *Lições sobre a literatura e a arte*, uma série de conferências que August Schlegel proferiu entre 1801 e 1802, já está presente a preocupação em construir a concepção moderna de literatura. Antes disso as conceitualizações que contaminam os textos do grupo de Iena e a revista *Athenaeum* pretendiam deixar de designar a “literatura” como conjunto de escritos clássicos ou como cultura livresca, por algo como, preponderantemente, a própria arte de escrever. É o momento, dizem Lacoue-Labarthe e Nancy (2012), da literatura erigindo-se como arte. Antecipando-se a Hegel ao proporem a superação da oposição do Antigo e do Moderno, os primeiros românticos não se encaixarão simplesmente como pós-kantianos, mas sim terão a preocupação de terminarem com a partição da história, buscando uma origem inacessível. E, dentro desse espectro, produzirão algo inédito, algo que ainda hoje é indefinível, mas que eles se empenharam em tentar delimitar, a *literatura*.

Já no famoso fragmento 116 de *Fragments de Athenaeum*, de Friedrich Schegel, a pergunta (que em resumo é a mesma de *Lições sobre a literatura*) se apresenta como *o que é a poesia romântica*. Esse fragmento se torna essencial para o que esta tese propõe, por isso a necessidade de reproduzi-lo na íntegra:

[116] La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su determinación no es solo volver a reunir todos los géneros separados de la poesía y poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica. Ella quiere, y además debe, ora mezclar, ora fusionar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer a la poesía viva y social y a la vida y a la sociedad poéticas, poetizar el *Witz* y colmar y saturar las formas de arte con materia de cultura nativa de toda especie y animarla a través de las oscilaciones del humor. La poesía abarca todo lo que es solo poético, desde el sistema del arte más grande que a su vez contiene en sí más sistemas, hasta el suspiro, el beso, que exhala el niño que poetiza en un canto sin arte. La poesía puede perderse a tal punto en lo presentado que podría creerse que caracterizar individuos poéticos de todo tipo es su principio y fin. Y, sin embargo, no hay aún ninguna forma

que estuviese hecha para expresar completamente el espíritu del autor, de modo tal que incluso algunos artistas que querían escribir solo una novela se presentaron sin querer a sí mismos. Solo la poesía, como el *epos*, puede convertirse en el espejo del mundo entero que abarca todo, en una imagen de la época. Y, sin embargo, ella puede flotar en el medio entre lo presentado y lo presentante, libre de todo interés real e ideal sobre las alas de la reflexión poética, puede potenciar siempre esta reflexión y multiplicarla en una serie infinita de espejos. Es capaz de la cultura más elevada y multifacética, no solo desde el interior hacia afuera, sino también desde el exterior hacia adentro, en tanto organiza todas las partes de modo similar para aquello que debe ser una totalidad en sus productos, a través de lo cual se abre la perspectiva hacia un clasicismo que crece sin límites. La poesía romántica es entre las artes lo que el *Witz* es para la filosofía, y la sociedad, el trato, la amistad y el amor son en la vida. Otros géneros poéticos [*Dichtart*] están terminados y pueden ser desglosados completamente. El género poético [*Dichtart*] romántico está aún en devenir. En efecto, su auténtica esencia es que solo puede devenir eternamente, nunca puede ser completamente. No puede ser agotada por una teoría y solo una crítica adivinatoria podría atreverse a querer caracterizar su ideal. Ella solo es infinita, como ella solo es libre y reconoce como su ley que el libre arbitrio del poeta no se somete a ninguna ley. El género poético [*Dichtart*] romántico es el único que es más que un género y al mismo tiempo es el arte poético [*Dichkunst*] mismo: pues en cierto sentido toda poesía es y debe ser romántica. (F. SCHLEGEL apud LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2012, p. 147-148)

Como se vê, as proposições do *Athenaeum* se ligam a muitos dos questionamentos que faz a literatura de Liscano e, claro, a determinada literatura e crítica contemporâneas. As indagações e a descrença com o estabelecido nunca seriam possíveis sem que o primeiro romantismo não tivesse levantado determinados problemas e propusesse propostas para

isso que hoje chamamos literatura, ainda que se advirta que não se trata de ver o romantismo como “a época” de abertura de tais discussões ou o monumento originário, agora no sentido de nascimento, de *gênese*. Trata-se de reconhecer que, no primeiro romantismo, é inaugurada, pelo menos de forma mais ou menos sistematizada, a “literatura como questionamento infinito de si mesma”. E é quando a pergunta *o que é literatura* ganha a noção de infinitude, por isso se apresenta como uma não resposta. Ou, como lemos no fragmento 116, uma resposta infinitamente diferida. Assim, conforme a tentativa de elucidar aquele momento mais que literário, Lacoue-Labarthe e Nancy (2012, p. 327) dizem o seguinte: “el romanticismo, que de hecho es un momento (y el momento de su cuestionamiento) [...] nunca ha dejado de ‘inacabar’, hasta nuestro días, la época que ha inaugurado”. Diante disso, a literatura, quando pensada pelo romantismo, é algo indefinível, mas que, ao mesmo tempo, quer se responder constantemente.

Não deixa de ser impactante o fato de que, muito tempo depois, numa prisão sul-americana, um jovem siga, nos seus textos e no próprio ato de viver a escritura como arte, nessa busca. A literatura de Liscano tem seu caráter inessencial ao se propor à pergunta do que é literatura. Seus textos manuscritos dos tempos de encerro parecem buscar perguntas e respostas impossíveis, porém não como coisa evidente, repetitiva, esvaziada pela obviedade da aporia, senão pela fragmentação da resposta possível à pergunta pertinente, e que logo será abalada e destruída, para, em seguida, ser reconstituída por uma outra pergunta-resposta-fragmento. O ouriço de Novalis bem pode ilustrar tal inessência.

O pensamento do grupo do *Athenaeum* reflete seu tempo e sobre seu tempo e, apesar disso, contribuiu numa espécie de tensão de conceitos e releitura de paradigmas. Lacoue-Labarthe e Nancy (2012) recordam que uma crise estava instalada na Alemanha do século 18, ou melhor, várias ao mesmo tempo, uma crise social e moral, uma crise política e uma crise kantiana. Crises que o romantismo de Iena avalia e trabalha desde dentro, por isso sua determinação de propiciar espaços de expressão privilegiados para sua reflexão, quais sejam a literatura e a teoria. No entanto, eles não trabalharam desde a perspectiva de ver de novo o já visto, não queriam simplesmente tratar questões da época de forma diferente, senão construir uma nova visão da poesia e de seu tempo. O certo é que as leituras das ideias românticas não ficaram estagnadas, senão que exerceriam importantes mudanças na história do pensamento, e suas marcas são percebidas não só no moderno como no contemporâneo. Um pequeno exemplo disso é advertido por

Compagnon, ainda que este parece apontar para um aspecto diferente daquilo que propunha o *Athenaeum*, ou seja, não me parece que os românticos de Iena buscassem algum tipo de redução:

A partir da metade do século XVIII, uma outra definição de literatura se opôs cada vez mais à ficção, acentuando o belo, concebido doravante – por exemplo, na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), de Kant, e na tradição romântica – como tendo um fim em si mesma. A partir de então, a arte e a literatura não remetem senão a si mesmas. [...] A vertente romântica dessa ideia foi, durante muito tempo, a mais valorizada, separando a literatura da vida, considerando a literatura uma redenção da vida ou, desde o final do século XIX, a única experiência autêntica do absoluto e do nada. Essa tradição pós-romântica e essa concepção de literatura como redenção manifestam-se ainda em Proust, que afirma, em *O Tempo Redescoberto*, que a “verdadeira vida, a vida enfim descoberta e esclarecida, logo a única vida plenamente vivida, é a literatura”, ou em Sartre, antes da guerra, no final de *La Nausée* quando, uma música de jazz salva Roquentin da contingência. A forma, a metáfora, “os elos necessários do belo estilo” em Proust, permite escapar deste mundo, apreender “um pouco do tempo em estado puro”.

Mas tal ideia tem também um lado formalista, mais familiar hoje, que separa a linguagem literária da linguagem cotidiana [...]

Do romantismo a Mallarmé, a literatura, como resumia Foucault, “encerra-se numa intransitividade radical”, ela “se torna pura e simples afirmação de uma linguagem que só tem como lei afirmar [...] sua árdua existência; não faz mais que se curvar, num eterno retorno, sobre si mesma, como se seu discurso não pudesse ter como conteúdo senão sua própria forma”. Valéry chegava a essa conclusão no seu “Cours de poétique”: “a Literatura é, e não pode ser outra coisa senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da Linguagem”

[...] (COMPAGNON, 2010, p. 39, 40, grifo do autor)

Logicamente a literatura já vinha pensando nela própria antes dos românticos, exemplo disso é *Dom Quixote* de Cervantes, que inclusive foi um dos textos chave para os primeiros românticos, seja por abalar a questão do gênero, seja como uma espécie de modelo de autorreflexão. Blanchot (2010, p. 105) diria: “*Don Quixote* é o livro romântico por excelência, na medida em que o romance se reflete nele e nele se volta sem cessar contra si próprio [...]”. O *Quixote* seguiu sendo um dispositivo de refluir e fluir dos pensares, nos diversos presentes-agora que o atravessam. E, talvez os românticos já pensassem num presente outro, num presente que inexoravelmente se dá depois, o que em verdade ocorreu, já que seguiriam trabalhando em um tempo diferido.

Outro ponto relevante a destacar, para que se possa relacioná-lo ao *salto* proposta pela literatura de Liscano, é a relação reflexiva e crítica do primeiro romantismo com discussões e conclusões filosóficas, as quais incidirão diretamente na modernidade. Dizem Lacoue-Labarthe e Nancy:

Como Hölderlin en la misma época – pero de manera diferente, aunque Schelling asegure el paso, y de una manera “dialetizante” que tendrá de Hegel al joven Nietzsche, el porvenir que conocemos – lo que inventan los Schlegel es, en resumen y poco importa bajo qué nombre, la oposición de lo apolíneo y lo dionisiaco. Y lo que instauran al mismo tiempo, porque aunque solo sea confusamente disponen ya de la “matriz”, es la filosofía de la historia, como lo señala Heidegger con razón. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2012, p. 31-32)

Em busca de uma espécie de *gênero* novo, a generatividade da literatura, captando-se e produzindo-se a si mesma, numa obra inédita, infinitamente inédita. Ou seja, o *absoluto*:

El absoluto de la literatura no es tanto la poesía (inventa también su concepto moderno en el fragmento 116 de *Athenaeum*) como la *poesie*, a partir de un recurso a la etimología que los románticos no dejarán de hacer. La *poesie*, es

decir, la producción. El pensamiento “género literario” concierne entonces menos a la producción *de* la cosa literaria que a la producción, absolutamente hablando. La poesía romántica pretende penetrar la esencia de la poiesie; la cosa literaria produce en ella la verdad de la producción en sí, y por consiguiente – como verificaremos incesantemente aquí – de la producción *de sí*, de la autopoiesie. Y si es verdad – como establecerá pronto Hegel, *enteramente contra* el romanticismo – que la autoproducción forma la instancia última y la clausura del absoluto especulativo, hay que reconocer en el pensamiento romántico no solo el absoluto de la literatura, sino la literatura en tanto absoluto. El Romanticismo es la inauguración del absoluto literario. (LACOUELABARTHE; NANCY, 2012, p. 33-34, grifo dos autores).

Os pensadores franceses dizem ainda não ser necessário pretender desvendar uma atualização do romantismo, pois, segundo eles, ainda pertencemos à época que ele iniciou e que essa pertença é justamente o que nosso tempo não cessa de denegar. Há um verdadeiro inconsciente romântico ainda hoje, perceptível nos mais diversos motivos de nossa modernidade, e um dos efeitos do romantismo é ter permitido ser utilizado como contraponto da modernidade, mesmo que ela não tenha sido capaz de perceber que voltava repetidamente aos descobrimentos daquele. Isso, para Benjamin, foi uma *armadilha* que Friedrich Schlegel e seu grupo armaram. Armadilha que Lacoue-Labarthe e Nancy dizem ainda funcionar, no sentido de que nosso tempo ainda empreende a tarefa de verificar essa atualidade do romantismo, e:

Lo que se hace (siguiendo la última moda) a partir del motivo de un “romanticismo” esencialmente rebelde al imperialismo de la Razón y del Estado, al totalitarismo del Cogito y del Sistema; de un romanticismo de revuelta libertaria y literaria, literaria porque es libertaria, y cuya insurrección el arte encarnaría. Es cierto que este motivo no es simplemente falso. Pero no está lejos de serlo si se descuida su reverso (o su anverso...), porque el Absoluto literario agrava y radicaliza el pensamiento de la totalidad y del Sujeto, *infinitiza*

este pensamiento, y es por eso, precisamente, que mantiene el equívoco. No porque el propio romanticismo no haya comenzado la desestabilización de ese Absoluto, y no haya contribuido, a su pesar, a minar su Obra. Pero es importante discernir con precisión los signos de esta delgada y compleja fisura y, por consiguiente, saber leer los signos, primero, de una lectura romántica y no novelesca, del romanticismo. (LACOUELABARTHE; NANCY, 2012, p. 40, grifo dos autores)

Um modo de ler Liscano é partir da relação de suas próprias escavações, que interligam sua vivência com as letras e a abertura que a literatura que ele leu lhe propiciou, que o fizeram refletir sobre a problematização de suas perguntas acerca do ofício de escrever. E repito: mais que elucidar, a leitura no cárcere possivelmente ocasionou um abalo a qualquer asserção com respeito à literatura. E essa impregnação de referências não era de modo algum restrito a uma ou outra biblioteca em particular, visto que muito da literatura do século 20 estava saturada desse efeito. Recorro novamente a Lacoue-Labarthe e Nancy para este diálogo:

Del romanticismo, en efecto, no se conoce hoy – o no se quiere conocer – más que lo que nos ha llegado indirectamente, ya sea a través de la tradición inglesa (de Coleridge [...] a Joyce [...]), ya sea de Schopenhauer y de Nietzsche [...], ya sea, por último – pero la vía es más indirecta, y justificadamente –, a través de Hegel y de Mallarmé (o incluso a través de eso que, en Francia, se adornó con el título específicamente romántico de “simbolismo”). Ahora bien, en todos los casos (o casi), puede decirse que no se percibe lo esencial o que, incluso cuando aparece, se lo repite de manera despectiva y con total desconocimiento de causa, cuando no hay ocultación deliberada o deformación.

Ese “esencial” [...] Es incluso lo que define la edad [...] en la cual la literatura – o cualquiera sea el nombre que se le dé – se dedica a la búsqueda exclusiva de su propia identidad [...] y abriendo el espacio de lo que llamamos hoy, con una palabra a la que los románticos aficionaban

particularmente, la “teoría”. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2012, p. 40-41)

E parece não ter sido necessário que Liscano estudasse à exaustão determinadas obras pontuais para que esse abalo se produzisse, senão que os rastros do pensamento filosófico, teórico e crítico que serviram às suas reflexões impregnavam parte da literatura presente na biblioteca do *Penal de Libertad*, bem como na fruição, ainda que indireta, da literatura a que teve acesso no período antes da prisão.

4.3 DIÁRIO DO CÁRCERE

O diário que Liscano manteve entre os anos de 1982 e 1984 foi construído de modo a ser uma forma de refletir sobre suas leituras, também sobre a arte e o trabalho do escritor e, junto a isso, manuscovia seus primeiros escritos literário-ficcionais nos tempos de prisão, ou seja, também objetivava a reflexão sobre os próprios escritos que levava paralelos. O manuscrito do diário foi publicado em fac-símile com o título “Diario de la cárcel” nos *Manuscritos de la cárcel* em 2010, porém já havia sido publicado em 2000, portanto mais de dez anos de estar fora da prisão, como “Diario de *El informante*”, fazendo parte do livro *El lenguaje de la soledad*. Foi escrito, de forma semelhante a seus outros textos da época, nos já mencionados *papeizinhos*¹⁸ sempre resguardados das mãos da ditadura que já lhe havia usurpado, poucos meses antes, o primeiro manuscrito de *La mansión del tirano*, texto acabado e que havia sido escrito no ano anterior. Não obstante o contexto e o lugar em que foi escrito, o diário pouco relata diretamente do cotidiano da prisão, das condições carcerárias e da tortura. Não que não trate da experiência na prisão, mas de um modo de experiência

¹⁸ Fatiha Idmhand dá maiores detalhes do material em que Liscano escrevia: “Las hojas, de color amarillo, casi pajizo, miden aproximadamente entre 140-170mm de ancho y 210-230mm de largo, una irregularidad en las dimensiones que se debe a la procedencia del papel, ya que Liscano utilizaba las hojas que los militares daban a los presos para escribir cartas a sus familiares, única forma de escritura realmente autorizada. Estas hojas de 220 x 280mm, cortadas en dos por Liscano, sin tijeras, fueron las que usó para escribir sus textos” (IDMHAND, 2010, p. 14).

diferenciada daquilo que normalmente se deseja ler como escrita testemunhal de um preso.

O diário do cárcere se abre a uma discussão autorreflexiva daquele que deseja escrever e, ao mesmo tempo, refletir momentos de um preso cativo à quase nula liberdade no entorno. Por isso mesmo se impôs com rígida disciplina e quase secretamente a escrever num pequeno espaço e numa carga autoimposta: a obrigação de escrever. Ou talvez tenha sido o desejo de escrever, desejo este que está sempre renascendo, apresentando-se como “uma Esperança, a cor de uma Esperança”, como diz Barthes (2005), tocando de leve inicialmente o sujeito, que logo se fascina “pela Esperança de Escrever, que assume o Desejo de escrever e se instala nele”. Já Blanchot (2005) diz que quem se faz a pergunta do por que escrever, ou se diz “sou obrigado a escrever”, é desalojado daquele *eu* seguro que crê poder fazer-se tais questionamentos. Liscano, como todo sujeito, convivia com uma série de contradições íntimas, e talvez tendia a se acentuar nele por estar preso, querer viver para escrever ou mesmo escrever para viver.

Comumente se pode atribuir à parte dos textos de Liscano a noção de que se permitem ser lidos desde a premente e constante tensão entre o ficcional e o factual, já que, mesmo nas suas narrativas imaginativas, não está ausente a possibilidade de reconstruir ambientes, lugares e atores históricos do entorno do escritor, especialmente à fase vivida nas prisões e calabouços. Em especial, o diário do cárcere tende a ser a construção de textos que se constroem e/ou se apresentam como projeções fidedignas da história do homem de carne e osso, hipótese pouco aceitável hoje em dia. Do diário emerge uma proposta dúbia de um escrito que parte da *história* e da ficção sob olhar subjetivo. Emaranhados e atravessamentos de história contada e construção reflexiva, o que leva a ponderar a veracidade e a falsidade do que se conta. Por isso é preciso não perder de vista noções que se assentam desde uma possível delimitação do que é ou pode ser um diário, e a problematização que surge no próprio diário do cárcere de Liscano sobre esses limites. Desse modo, é problemático asseverar que um diário seja totalmente diferente de produções suas que, tidas como ficção, apresentam as mesmas reflexões e, se cabe ainda discutir, mesmo após as inumeráveis especulações e discussões de tipo crítico-teóricas com respeito ao assunto no decorrer do século passado, problemas como o que há num diário de verdadeiro e de falso, ou se escrito de si para si ou se para um outro. Recordemos quando Derrida em *Otobiografias* (2009) diz que a vida pode abrir-se a um *registro autográfico* no momento em

que esta possa ser representada na escrita, e que encontra sua analogia estrutural do lado daquela.

A reflexão sobre a própria escrita, a compulsão por escrever, são obsessões do Liscano daqueles tempos de luta por sobreviver e não enlouquecer em meio ao caos. Caos também como anterioridade da experiência, como a quase falta de referências externas, no silêncio e em companhia das palavras. A estranheza daquele cotidiano, o espaço reduzido a uns poucos metros quadrados da cela, a falta até mesmo de objetos e de experiências comunicáveis levam-no a um pensar constante na linguagem e na literatura, e que se expressa através do escrever sobre o escrever. Sobre isso, anota no diário do cárcere:

9.5.84

Al no poder contar cómo vivo, lo que he vivido, las experiencias ajenas que conozco, he encontrado esta salida forzada contando algo que no es nada, pero a la vez son mis días, mi tiempo, mi vida, que se va en este cuento y sé que algo, un poquitito de interés podría hallarse en lo que escribo si incluyera el relato de mi situación, pero es todo tan difícil... (LISCANO, 2000a, p. 53)

Escrever proibido, sob a tensão constante de que seus escritos pudessem parar nas mãos dos opressores e, talvez, prejudicar outros perseguidos políticos. Escrever sobre o fascínio de uma criação que não se baseasse na realidade imediata, tendo a coação dessa realidade avassaladora.

Os manuscritos originais do diário do cárcere continham, segundo o próprio autor, 114 páginas. Apesar de naquele ano ter sido concedida uma anistia aos presos políticos, seus manuscritos saíram da prisão em 1985 pouco antes de Liscano, já que ele, temendo talvez não conseguir salvar seus escritos, ou mesmo não sair com vida da prisão, resolveu enviá-los para fora, escondidos num violão de um companheiro que estava sendo libertado. Liscano, contudo, no mesmo ano sairia. No corpo do texto dos manuscritos, normalmente é referido simplesmente como “Diário”, e somente quando da sua publicação em 2000 é que levará o título de “Diário de *El informante*”. O nome se deve a que, paralelo a ele, o escritor manuscrevia o texto que dá origem ao livro *El informante* que seria publicado em 1997, porém, nos manuscritos do diário, esse esboço ainda aparecia com dois títulos, na sua primeira

denominação: “No hay salida”, e também com seu posterior título: “La edad de la prosa”¹⁹.

Apesar de o título da publicação de 2000 remeter à construção de um texto específico, o diário acompanha e registra a composição de diversos outros, inclusive alguns que se converterão em importantes e fundamentais publicações de sua produção, como, por exemplo, *La mansión del tirano*. E certamente não só isso, do mesmo modo estão postas as reflexões de um escritor e sua escritura, por isso no próprio prólogo do livro *El lenguaje de la soledad*, publicação que contém o diário, Liscano comenta:

Fue en esos meses, cuando escribía *El informante* y dialogaba conmigo en el *Diario*, que se decidió no solo mi ocupación futura, sino que también llegué a muchas de las ideas y manías que iban a dominar mis libros posteriores.

[...] Mientras intentaba responder las interrogantes que mi trabajo me presentaba, y los razonamientos y las soluciones que creía encontrar, yo me definía e inventaba como escritor. (LISCANO, 2000b, p. 2)

Escrever no seu diário era como circundar a escrita daquele que quer escrever e que tem nela a forma de refletir sobre a literatura e a própria experiência como leitor. Na verdade, não são muitos os exemplos em que Liscano trate diretamente do cárcere e da tortura em suas publicações, tal situação se dá em *El lenguaje de la soledad*²⁰, texto lido num evento de 1999 no México, no qual descreve algo da prisão e da vida naquele mundo, e também no livro *El furgón de los locos*²¹, ficcionalização da experiência e da memória de um preso, publicado em 2007. Portanto, repito, o diário de Liscano não assenta o cárcere no centro da cena, apenas como espectro que assombra o discurso.

¹⁹ Foi necessário esclarecer a situação dos títulos, por isso escrevi a Liscano que gentilmente respondeu em um e-mail de 05/02/2013 que “No hay salida” e “La edad de la prosa” foram nomes dados ao mesmo texto, mas que nunca foram publicados como tal, exceto como texto manuscrito. Desse texto saiu “El informante”, título de um conto e do livro que o contém, bem como de um monólogo que o autor escreveu para o teatro.

²⁰ Refiro-me ao ensaio que está no livro homônimo.

²¹ Carlos Liscano, *El furgón de los locos*. Buenos Aires: Planeta, 2007

Não pretendo aqui reproduzir a ideia de que um diário está mais próximo à ideia de *verdade* ou a *histórias verdadeiras*, tampouco se quem o escreve é portador de maior crédito por supostamente ter vivido tais experiências relatadas. Juan José Saer (1997), por exemplo, avalia que os textos pretensamente não-fictícios podem querer, ilusoriamente, representar a “verdade”, no entanto não conseguem fugir do apelo à credibilidade do escrito no ato da leitura, já por estarem dispostos em um caráter de apelo maior ao anedótico ou por quase sempre estarem isento de provas verificáveis. Já o texto que se apresenta como ficção tampouco deve ser lido como uma reivindicação do *falso*, pensado como fuga ou a tentativa de negação radical com respeito a qualquer relação com o empírico.

Ainda assim, ao se pensar no diário, é admissível aproximá-lo, de certa forma, do que muitas vezes é pretendido perceber no relato histórico. No entanto, que se atente de que as histórias imaginárias rondam tanto o relato aceitado como supostamente fidedigno a algo acontecido quanto o ficcional. Ginzburg (2007) percebe que as ficções, como as de Homero, por exemplo, já teriam sido matéria para a história, pois fatos inventados, em certa medida, podem servir de modelo para recompor a história de um povo e, em especial, no que concerne ao uso da língua. Ginzburg pensa também em *Lancelot*, texto ficcional que o poeta Jean Chapelain, em meados do século 17, requisitava como fonte para colher material sobre as origens dos franceses. Sobre o particular, Chapelain dizia que esses escritos davam uma imagem fiel do rei e dos cavaleiros dos tempos de sua narração e, se não daquilo que realmente havia acontecido com eles, pelo menos daquilo que se supunha tivesse acontecido, na base de costumes análogos ainda em uso na época, ou de documentos dos quais resulta que hábitos equivalentes tinham sido frequentes no passado. Ideia não pouco rechaçada por seus contemporâneos, que viam como um paradoxo querer apresentar como digno de fé narrações admitidas como inventadas. Recorda Ginzburg que Chapelain propunha, portanto, ler *Lancelot* mais como um documento que como um monumento e o ratifica ao dizer que “Um escritor que inventa uma história, uma narração imaginária que tem como protagonistas seres humanos, deve representar personagens baseados nos usos e costumes da época em que viveram: do contrário eles não seriam críveis” (CHAPELAIN apud GINZBURG, 2007, p. 82).

É de se indagar até que ponto o diário de Liscano, a partir de manuscritos que pouco foram modificados para sua publicação, pode ter valor de documento, tanto na intenção de se ter uma ideia do período

carcerário quanto da reconstituição de seus primeiros passos como escritor. Obviamente não há que se desprezar uma leitura da impregnação do imaginado e do inventado em seus textos, quase obrigatória quando se trata da concepção deles, sempre no limite. E se se visualiza o diário do cárcere não como um texto concebido como ficção, isso se dá pela sua *historia* de criação, ou por seus elementos paratextuais, o que por certo não acontecerá com o restante de sua produção, ou com um texto como *El escritor y el otro*²² que é praticamente uma extensão do diário do cárcere, ou mesmo “Lector salteado” que pode ser considerado uma espécie de continuação daquele, ou ainda *El escritor indolente*.

O diário do cárcere de Liscano mostra-se como operação deliberada da imaginação e de quem conversa consigo mesmo, portanto como construção de uma realidade confundida ou fundida com o imaginário ou mesmo com a fantasia. O diálogo presente no texto ronda o fazer literário, mas a tensão entre a realidade e a invenção irrompe no discurso, e por vezes o próprio escritor demonstra não se preocupar em diferenciá-las, posto que o ambiente inóspito em que vive parece carecer de realidade objetiva, criando-se como mundo mais afeito a palavras que a ações concretas. Essa opacidade, logicamente, nutre-se e se transfere à escrita, como se vê nesta anotação:

31.5.82

[...]

En general obtengo ideas y frases de los libros que leo, de cualquier papel impreso, los más sorprendentes. Este tomar ideas del papel impreso va dejando –me parece– una marca notoria en lo que escribo, porque mi imaginación no se está nutriendo de la realidad de la vida, sino de la realidad escrita. (LISCANO, 2000a, p. 20)

Liscano se agarra às palavras mais que às ações e referentes, projetando-se a um mundo que deve ser inventado a cada dia – no conto “El charlatán”, escrito no cárcere, está dada a relação: “De a poco yo empezaba a ver las palabras acurrucaditas en el techo, como pájaros” (LISCANO, 1994b) –. Portanto, é primordial a problematização da palavra, a que dá presença ao ausente, também para nomear aquilo que se desconhece. Relata Liscano no Colégio do México em 1999:

²² LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*. Montevideu: Planeta, 2007.

Había un problema menor que yo comprendí mucho tiempo después de haber ingresado al Penal, cuando comencé a escribir: en la cárcel no existen objetos comunes, los que uno usa en la sociedad. No hay un reloj, una silla, una olla. Uno no enciende ni apaga la luz, no tiene llave para abrir y cerrar puertas, no hay un cuarto de baño, o el cuarto de baño es también dormitorio y comedor sin puerta, no hay una corbata, un pantalón, un peine. Uno no enciende ni apaga ningún fuego, no tiene dinero, no compra, no paga, no llama por teléfono, no lee el diario, no enciende la radio ni el televisor. Uno acaba por olvidar cómo son muchos objetos y las situaciones en las que se utilizan. Esto aumenta la extrañeza con respecto a la palabra. Vocablos que uno conoce pierden utilidad, pasan a la categoría de cosas que solo viven en el lenguaje, como El Cipango y el número pi. (LISCANO, 2000c, p. 14-15)

São as palavras escritas as que conduzem as reflexões de Liscano. Daniel Gil, quem escreve o prefácio da publicação em que se encontra o diário do cárcere, observa:

Pero, ¿qué es la escritura para Carlos? Creo que él, a partir de su experiencia, escapa del logocentrismo occidental que subordina la escritura al habla, haciendo de ella la forma de dar testimonio de algo dicho sobre una cosa y pasa a jerarquizar la relación entre los términos: “Pretendo crear un ‘campo’ de palabras cuya sustancia sea justamente y nada más que palabras”. (GIL, 2000, p. 8)

Em *Gramatologia* Derrida (2011) trata a questão do fonocentrismo e o da escritura na diferença. Vale ainda relembrar algumas colocações de Derrida sobre a a ideia de *différance*²³ e que podem auxiliar na construção do que aqui está esboçado:

²³Ver por exemplo: Jacques Derrida, “La *différance*“, conferência pronunciada na Sociedade Francesa de Filosofia em 27 de janeiro de 1968, publicada simultaneamente no *Bulletin de la Société française de philosophie* (jul.-set.

Um é o outro diferido, um diferindo do outro. O uno é o outro em diferença [*différance*], o uno é a diferença [*différance*] do outro. É assim que toda a *oposição* aparentemente rigorosa e irredutível (por exemplo, a do secundário e do primário) vê-se classificada, num momento ou no outro, como "ficção teórica" [...] (DERRIDA, 1991, p. 52).²⁴

E o tema não se esgota em somente perceber a força e a dinâmica da escrita em um texto, mas o que ele mesmo propõe de leituras.

O texto do diário do cárcere é uma sorte de fixação no papel de reflexões sobre a pulsão de escrever – “no releo mi *Diario*, lo he abandonado durante meses, no tendría que escribirlo y, sin embargo, hay algo que me obliga a volver a él –creo en él– y si no lo hago más asiduamente es porque me controlo” (LISCANO, 2000a, p. 46) –, e a escrita passa quase a um apelo de sobrevivência, mesmo que esta seja ela própria a escrita. E, ao ser elaborado a partir de escritos rudimentares ou fragmentários (de pensamentos, de projetos, de ideias), como *notas* por vezes soltas e depois compiladas e, em papéis avulsos, o texto constrói (mais que reconstrói) uma vida em pedaços.

Sobre a ideia de diários de escritor, Alberto Giordano (2011) observa que tal qualidade de escrito, apesar de não renunciar ao registro do privado e do íntimo, interroga, desde uma perspectiva literária, pelo valor e eficácia do hábito (disciplina, paixão, mania) de anotar algo a cada dia. Já Bourdieu (1996) em *A ilusão biográfica*²⁵ trata da ilusão, concebida pelo senso comum, de que uma vida é *uma história*, passível de ser relatada como vida constituída inseparavelmente do conjunto de acontecimentos. E dessa visão, muitas vezes, compartilham historiadores, romancistas, biógrafos, autobiógrafos. A ideia de que a vida possa constituir um todo significativo está já implícita, lembra Bourdieu, nos “desde então”, “desde pequeno”, “sempre gostei de”, etc., como que dizer que são as “histórias de vida”. Pensar no relato

1968) e em *Thorie d'ensemble* (col. Quel, ed. de Seuil, 1968); depois aparecerá em *Marges de la philosophie* (ed. de Minuit, 1972) e na versão brasileira que uso na próxima citação que é intitulada “A diferença”.

²⁴ Note-se que o tradutor opta por traduzir *différance* por “diferença”, opção claramente discutível, o que me leva a colocar entre colchetes a palavra original marcando minha opção por ela.

²⁵ No original: *L'illusion biographique*. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 62-63, jun. 1986. p. 69-72.

organizado a partir da vida objetivada, como de uma vida projetada, também numa sucessão cronológica, ou seja, o *sentido da existência narrada*. Por outra parte, a própria narrativa literária se encarregou de problematizar e encenar o rechaço a essa facilidade. E, no caso de Liscano, não foi diferente, até mesmo pelas situações que o obrigavam a uma narrativa necessariamente fragmentária, mas não só por isso, também pelas reflexões que tece sobre a existência e sua *história*. Essa discussão também está em Bourdieu quando diz:

É significativo que o abandono da estrutura do romance como relato linear tenha coincidido com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, no duplo sentido de significação de direção. Essa dupla ruptura, simbolizada pelo romance de Faulkner *O som e a fúria*, exprime-se com toda clareza na definição da vida como anti-história proposta por Shakespeare no fim de *Macbeth*: “É uma história contada por um idiota, uma história cheia de som e de fúria, mas desprovida de significação”. Produzir uma história de vida, tratar a vida como história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. Eis por que é lógico pedir auxílio àqueles que tiveram que romper com essa tradição no próprio terreno de sua realização exemplar. Como diz Allain Robbe-Grillet, “o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório”. (BOURDIEU, 1996, p. 185).

Podemos nos questionar se um diário tem que ter uma leitura forçosamente decidível, se necessariamente o leitor do diário tem que entrar no jogo de um sujeito que supostamente relata sua vida ou fragmentos de vida. E o que poderia ser vida num escrito. Essas são

questões também presentes e constantes no diário do cárcere de Liscano, como neste exemplo:

Otro papelito que encontré:
 En la novela no hay nada fingido, todo es real,
 pero novelístico.
 Copio de un papelito:
 Hay momentos en que escribo como si excavara
 dentro de mí, con gran desgaste y sufrimiento, y
 siento que me estoy haciendo un pozo: entonces
 sé que estoy escribiendo de verdad. [...]
 (LISCANO, 2000a, p. 24)

Derrida, que faz do pensar sobre a literatura e da ação escritural algo essencial no seu trabalho filosófico, nutre parte importante de suas reflexões movido por um grande interesse pelos diários, autobiografias e escritos confessionais, como conta Jorge Panesi (2008). Mesmo ele posicionado na competência com o discurso filosófico, um estar fora de seus domínios ou, apesar disso ou, ainda, por isso mesmo, faz Derrida operar acorde com o que, de alguma maneira, o próprio pensamento desconstrucionista derridiano deseja ao entrever a possibilidade de emancipação dos diversos discursos à hegemonia histórica do discurso da filosofia. Percebe-se, no pensador, um verdadeiro impulso ou desejo autobiográfico. No entanto, o desejo de totalidade do texto autobiográfico, bem como o da autototalização, é

la paradoja que Derrida muestra insistentemente en sus textos autobiográficos, incitados, empujados a deconstruir todas las implicaciones, todos los espejismos y las trampas del prefijo “auto”. Lo que se cierra sobre sí, como una ilusión, se abre no a una totalidad, sino más bien a una miríada de trayectos y trayectorias, a una multiplicidad de *envíos* cuyo estado de perpetuo error, puede, como en su lectura de *La carta robada*, no llegar a destino. (PANESI, 2008, p. 161)

Lançar-se à leitura do diário do cárcere de Liscano exige o propósito de estar aberto a dialogar com um texto que vacila com respeito a certa categoria de indecidível, entre a experiência, a realidade, a verdade, a retórica, a literatura, a dissimulação, a ficção. Para Derrida,

o texto é uma *máquina leitora*, e, analisando sob outra perspectiva, daria lugar aqui para indagar acerca da leitura de um texto tido como autobiográfico. Por certo, haverá leitores que credulamente desejam o relato de uma vida, a verdade dela, seu segredo; talvez o segredo do sujeito que o escreve. Um leitor seguro de si, que não vacila, não se embrenha nos labirintos em que um texto é tramado. Diria Derrida que os simulacros deixam loucos esses leitores, por isso buscam a divulgação decidível.

Ainda referente à leitura de um texto como o de um diário, Ana Inés Larre Borges e Ignacio Bajter, ao entrevistar Ricardo Piglia, com perspicácia afirmam: “[...] en la lectura, ocurre que ante un diario o una autobiografía el lector desconfía. Sospecha de las intenciones y la veracidad del autor como sospecha frente a un artículo periodístico o un libro de historia. Solo en la ficción, acepta. Solo frente al discurso que nos dice que va a mentir.” (BAJTER; LARRE BORGES, 2011, p. 119). É certo que, na ficção, existe um momento em que se põe em jogo a ficção como sendo uma ficção. Não obstante, não podemos nos esquecer de indagar o que estaria em jogo num diário. Dúvida a qual não se pode responder de forma generalizante sob pena de cair numa classe de especulação difícil de sustentar.

No caso de Liscano, seguramente, o diário nasce de uma necessidade de discutir seus escritos literários, e um problema se impõe desde dentro se a discussão é com um outro ou consigo mesmo. Por conseguinte, a literatura dá à escrita de seu diário um estatuto de exposição que se aproxima do ensaio, ou se metamorfoseia mesmo nele. Giordano (2011) lembra o desejo de diário de Barthes, o qual se mescla com o ensaio, e diz que ele transita nessas formas também por serem fragmentárias e de estatuto incerto. Mas, em Barthes, é o ensaio que se metamorfoseia em diário, segundo Giordano, de maneira a mostrar mais além das exigências e as aventuras conceituais, a vida como acontecimento sutil. Liscano igualmente transita por essas vias cruzadas, ainda que o que é afirmado (e firmado) no diário do cárcere poderia ser posto em dúvida pela simples desconfiança inerente a todo tipo de escrito pretendo de anunciar uma verdade. Sobretudo o texto do diário de Liscano se revela como um texto que praticamente não trata dos conflitos do sujeito comum, senão dos conflitos comuns do sujeito que se põe a escrever. Inclusive, na época, o autor revelou um sentimento que nunca deixará de vir à tona como conflito que marcará a sua escritura:

[...]

Siento que escribiré no siempre, sino tal vez por un tiempo y luego se acabará. Lo habré hecho; mal o bien, será cosa liquidada. Se habrá publicado o no, se habrá leído o no, estará hecho y probablemente yo tome otras cosas. No es una decisión, sino conocimiento propio, autoconocimiento. No me veo escribiendo novelas de por vida, ni siquiera para comer. Cuando halle, me saque, diga algunas para mí verdades, creo que todo se acabará respecto a la novela. (LISCANO, 2000a, p. 28)

Liscano parece contradizer sua própria especulação literária ao relacionar romance e (suas) verdades. No entanto, não de todo ao se ponderar justamente o que neste trabalho aproximo de sua reflexão acerca da literatura, na qual o escrito literário almeja gerar ou explicar a teoria que ele próprio constrói.

Podemos também inquirir se o fato de ser o escrito um diário, os limites intrínsecos de seu texto, por uma parte impostos pela tradição, por outra pela mesma leitura, podem ser transgredidos desde a sua composição. “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo”, célebre frase com a qual Derrida (1997 [1972], p. 7) inicia um de seus mais conhecidos textos, *A farmácia de Platão*. Assinala ainda Derrida, em *A lei do gênero* (1980), que se espera que haja uma característica na qual confiar para decidir que determinado acontecimento textual pertença a determinada classe (gênero, tipo, modo, forma, etc.):

A partir del momento que se escucha la palabra ‘género’, desde que aparece, desde que se lo intenta pensar, se dibuja un límite. Cuando se asigna un límite, la norma y lo prohibido no se hacen esperar: ‘Hay que’, ‘no hay que’, dice el ‘género’, la palabra ‘género’, la figura, la voz o la ley del género” (DERRIDA, 1980, p. 3).

E, se alguma característica *marca* o texto ou obra, por sua vez é *re-marcável*, ou seja, remarca em si a característica que o faz distinto de outros enquanto classificável. Sobre essa reafirmação da marca, diz Derrida:

[...] no me excedo al decir que este rasgo notable es remarcable en todo corpus estético, poético o literario, en esto mismo se encuentra una paradoja, una ironía que no es reducible a una conciencia o a una actitud: ese rasgo suplementario y distintivo, marca de la pertenencia o de la inclusión, no pertenece como tal a ningún género ni a ninguna clase. La marca de pertenencia no pertenece. Pertenece sin pertenecer y el “sin” que relaciona la pertenencia a la no pertenencia no aparece sino en el tiempo sin tiempo de un abrir y cerrar de ojos. La guñada cierra, pero apenas, un instante entre los instantes, y lo que cierra es, en verdad el ojo, la vista la luz del día. Pero sin la pausa o el intervalo de la guñada, nada se podría ver de la luz. Formulándola de la manera más pobre, más simple, pero más apodíctica, la hipótesis que someto a discusión, sería la siguiente: un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia. Y esto no ocurre a causa de un desborde de riqueza o libre productividad anárquica e inclasificable, sino a causa del mismo rasgo de participación, del efecto de código y de la marca genérica. (DERRIDA, 1980, p. 10)

Quando da escrita do que se poderia chamar seu texto final, Liscano necessitava escrever vigorosamente de modo a aproveitar os momentos de relativa segurança, porém esses momentos eram antecidos de todo um trabalho de reflexão e ensaio com a escrita. E a quase totalidade desse labor preparatório tem como base o pensar com outros textos:

31.5.82

[...]

Además de anotar citas, frases, palabras, ideas propias y ajenas, breves "historias" que recojo en conversaciones y que irán quizá a parar (las historias) a *No hay salida*, llevo una lista de temas que podría tratar en cuentos o poemas. Pero

materialmente no me da el tiempo para todo.
(LISCANO, 2000a, p. 21)

Por isso, alguns de seus primeiros escritos, inclusive o diário, salientam uma intimidade outra, qual seja com sua biblioteca e, com isso, tem algo que lembra os *hypomnemata* citados por Foucault quando este trata das escritas de si, em especial, do cristianismo antigo. Foucault os descreve assim:

Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (FOUCAULT, 1992, p. 135)

Para Foucault, a escrita dos *hypomnemata* é um veículo de subjetivação do discurso, mas eles passam a fazer parte da constituição do indivíduo, e não apenas um meio. Por isso, para o pensador francês, não devem ser vistos como meros auxiliares da memória e para simples consulta posterior com determinado fim. Tampouco como substitutos das recordações. O trabalho com os *hypomnemata* seria quase como um exercício, de leitura, de releitura, de reflexão, a ser usado na ação. Já quando analiso o caso de Liscano, percebo também ações pertinentes a quem tem uma vida de prisioneiro subespontânea, que se estabelece em uma realidade que se cria a cada dia por meio das palavras e, portanto, ligadas à ação de escrever. Porém, também, uma sobrevivência através das palavras escritas. Os *hypomnemata* visavam também calar paixões, como um equipamento de discursos que sossega os *alaridos dos cães* que levamos dentro, no entanto Foucault adverte:

Por mais pessoais que sejam, estes *hypomnemata* não devem porém ser entendidos como diários íntimos, ou como aqueles relatos de experiências espirituais (tentações, lutas, fracassos e vitórias) que poderão ser encontrados na literatura cristã ulterior. Não constituem uma “narrativa de si mesmo”; não têm por objectivo trazer à luz do dia as *arcana conscientiae* cuja confissão – oral ou

escrita – possui valor de purificação. O movimento que visam efectuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si. (FOUCAULT, 1992, p. 137)

Liscano parecia procurar ter à mão um dispositivo que desencadiasse o trabalho com a escrita, o qual, juntamente com a sobrevivência na prisão, era seu objetivo primordial, muito embora a escrita fosse embaraçando-se de tal maneira consigo que passasse a constituir-se numa espécie de si mesmo. Já o trabalho com notas e papeizinhos dá a seu método de escrita na prisão uma característica fundamental, que é o da reescrita. Além de usar papéis de carta cortados ao meio e aproveitados ao máximo, depois ocultados, papéis que serviam à escrita de seus textos quase sem rasuras como que se querendo um produto quase finalizado, o processo era antecedido de uma espécie de pré-papeizinhos, utilizados para citações, frases, palavras, ideias, breves histórias. Posteriormente, muitos dos apontamentos prévios ou paralelos à escrita do diário do cárcere aparecerão insertados em escritos importantes, como na própria *La mansión del tirano*, em *El informante* ou em *El método y otros juguetes carcelarios*, como destaca Idmhand (2010).

O próprio diário do cárcere já é um trabalho de reescrita, não só pelo pragmático trabalho de transbordo de ideias alheias ou mesmo visando à ação de transformar anotações soltas em partes de um texto longo e mais elaborado, senão pelo fato de que reescreve ideias do fazer literário do próprio escritor, e pelo processo em que ele mesmo se reescreve na confrontação que se dá ao expor reflexões de si. Esse *escrever-sendo* não expõe verdades absolutas, ao contrário, são inscritas contínuas reformulações dadas na escrita.

E, mesmo que o reescrever de outros textos seja uma constante na literatura publicada de Liscano após ser libertado, alguns inclusive lidos no cárcere, o que seguramente marca a história de obra de Liscano com a reescrita é o processo de criação de *La mansión del tirano*. A primeira versão desaparecida já era advertida por Liscano como consequência de uma elaboração prévia do romance nos calabouços da prisão ao dizer ter sido elaborada na solitária, ou seja, *escrita* mentalmente e, portanto, como que *reescrita* quando teve acesso a lápis e papel. No primeiro dia

de fevereiro de 1981, começa a manuscruver o romance no papel, para que, em 14 de fevereiro do ano seguinte, um militar apreenda o texto concluído. Passados pouco mais de oito meses após começar a escrever o diário do cárcere, mais precisamente no dia 8 de fevereiro de 1983, Liscano anota: “Ayer comencé a reescribir *La mansión*. ¡Una hoja! Me produjo alegría” (LISCANO, 2000a, p. 37).

Liscano se empenhará objetivamente na tarefa de reescrever *La mansión del tirano* em 1984, mesma época em que levará a escrita paralela de vários textos, prática ou método recorrente no período em que esteve preso. Ironicamente, abrindo um parêntese, em 2011, enquanto digitava um novo trabalho que se intitularia *El trabajo de contar*, roubam-lhe o computador, fato que o obrigou a também reescrever o texto, finalmente intitulado *El trabajo de recontar. Novela no escrita*²⁶.

O diário do cárcere se revela, afinal, como um importante disseminador dos rastros de um *archivo* do escritor que se forma. Relata a construção de muitos escritos quase simultâneos com títulos sugeridos, mas que não foram desenvolvidos, também de outros escritos que foram constituídos de ideias que podiam ou não migrar para outros textos. Tudo leva a crer que os três principais textos escritos na prisão com objetivos literários, os quais depois serão realmente publicados, começaram a ser gerados durante a escrita do diário do cárcere, são eles: *La mansión del tirano*, *La edad de la prosa* (que na verdade era o embrião do que seria depois *El informante*) e *El método y otros juguetes carcelarios*, e ainda que apareçam como manuscritos do ano de 1984, logo após Liscano dar um ponto final ao diário, esses textos já são mencionados nele, apesar de ser quase impossível precisar quantas reescritas tiveram ao longo do período, pois os textos podem ter sido passados a limpo com objetivos não apenas estéticos.

A falta de sinais de grandes alterações e reescrita nos manuscritos do diário de Liscano possibilita, contudo, uma reelaboração crítica a partir de um presumível rio de reescrita quando de sua prática de elaboração. Reescrito de outra maneira, como de certa forma todo texto é, afinal não se escreve senão a partir de textos diversos. Por outra parte, o pouco texto que aparece riscado em seu diário demonstra, como sugere Idmhand (2010), um possível ou efetivo uso posterior da parte rasurada, ou, por assim dizer, da parte *censurada*. Ou seja, são riscos por

²⁶ Carlos Liscano me enviou este texto em formato eletrônico por e-mail em meados de 2012. Finalmente o publica como parte de *Escritor indolente* em 2014.

cima do texto em forma de cruz ou linhas horizontais como ondas, não impedindo que ele fique visível e legível, a ver o traço e o fundo, o fundo e o traço. Liscano escreve e risca-desenhando, como que a reter a experiência. Apela ao arquivo, à apropriação do rastro, organizando-o, tentando seu controle, forma de poder sobre o rememorado. Faz aparecer no traço o que já está recalcado – guardado ou não na memória –, o que foi destruído ou o que foi conservado previamente no seu inconsciente. É aquilo que Derrida chama de constituição de *archivos mnésicos*, onde há rememoração, mas também seleção dos rastros. E mais, já que o traço pode ser perdido, ou seja, pode ser apagado, o arquivo se constitui a partir do desejo de não perder o que se sabe ser finito. Liscano, mesmo que inconscientemente, opera com a seleção e o corte. Ao traçar, guarda rastros, mas, ao mesmo tempo, violenta outros deles, já que trabalhou na seleção de uns em detrimento de outros. Por isso, seu traço é, evidentemente, também memória.

O escritor emergente de um calabouço uruguaio ao tentar escrever uma obra literária acaba por criar a vertigem de estar criando sua própria história de escritor e termina também por ser inseparável de sua criação. Isso vai além do que Julio Premat (2009) chama de “figura de autor”, inventar no texto não só aquele que narra, mas o responsável do que se lê, uma ficção de autor enquanto relato, uma figura de autor enquanto imagem. Foi sim uma construção na escrita não sem contradições e tensões.

Ainda assim, é de deduzir que, para muitas leituras, o que importa é a impressão de que Liscano é a sua própria obra, que sua história é a sua literatura sendo lida, portanto, inseparável sempre de seu entorno, da história do cárcere, dos companheiros presos, da ditadura que torturava em seu país. No entanto, Liscano pôde ler na antologia *El entusiasmo y la quietud* o fragmento 85 de Friedrich Schlegel que diz que: “Todo autor digno de este nombre no escribe para nadie, o bien escribe para todos. Aquel que escribe para ser leído por uno u otro no merece ser leído” (F. SCHLEGEL apud MARÍ, 1998, p. 115). Logicamente, para Liscano, escrever diretamente sobre o que estava acontecendo era demasiado arriscado para ele e para os demais perseguidos políticos, mesmo assim é presumível que se critique sua literatura dos tempos do cárcere por estar demais focada em si e ser extremadamente abstrata. No entanto, considere-se que seu fazer literário de por si demonstrou ser uma imponente ação de resistência.

PARTE II DA IRONIA

CAPÍTULO IV

5 ESPAÇOS, LITERÁRIO

No momento em que a obra de Liscano como um todo tem como motivo desencadeador do contar a reflexão e que, num núcleo catalisador da reflexão, está quase sempre presente a alternância ou mesmo certo conflito entre a arte e o si mesmo, também há que ressaltar que dois operativos ligados às ações do pensamento e da discursividade, que são exploradas no texto, também como arte, são fundamentais para que a criticidade trabalhe na obra do escritor uruguaio, que são: a ironia e o fragmento. A ironia como desestabilizadora do discurso, como inferência de ambiguidade ao pensamento ou a quem pensa. O fragmento seja como recurso narrativo ou discursivo, seja como potencialização da infinitude do pensar, seja como gênero ou ainda constitutivo do texto.

A ironia entretece o trabalho reflexivo na obra de Liscano, e logicamente seus manuscritos do cárcere propõem um diálogo irônico com a situação e o lugar de exceção em que o escritor se encontrava. Também propõem diálogo com a literatura, daí que as leituras na prisão são parte responsável dos desígnios reflexivos em relação à ironia nos tempos de sua formação como escritor. Na prisão, dentre sua produção que é eminentemente irônica, os dois textos que se destacam pela complexidade no emprego da ironia, ainda que de forma distinta, são o romance *La mansión del tirano* e o relato “El informante”. Tratam com a ironia de forma implexa e imanente, em que o narrador *mente, cria, adultera* por meio da escrita, ou seja, diz o que quer aparentemente dizer, porém de uma *outra maneira*, a negar o dito, num jogo de inclusão e exclusão, de presença e ausência com a linguagem.

Todavia é fundamental indagar se sua ação escritural irônica se deveu tão somente aos modelos de leitura na ficção e ao traço subjetivo proposto por ele próprio. Contudo, de antemão, infiro que não foi só a isso, pois, do mesmo modo, Liscano teve a chance de refletir a partir de textos teóricos sobre a relevância da ironia no discurso e sua implicação

filosófica e literária. Para tanto, parto de uma transcrição sua de Hegel²⁷ a qual faz parte dos manuscritos de seu *Apuntes de la cárcel*:

Es a favor de esta dirección, y principalmente apoyándose en las doctrinas de Federico Schlegel, como se ha desenvuelto bajo diferentes formas lo que se llama el principio de la *ironía*. Considerado por su lado profundo, este principio tiene su raíz en la filosofía de Fichte. Fichte pone por principio de toda ciencia y de todo conocimiento el YO abstracto, absolutamente simple, que excluya toda particularidad, toda determinación, todo elemento interno capaz de desenvolvimiento. Por otro lado, toda realidad no existe más que en tanto que está puesta y reconocida por el YO: lo que ella es, lo es por el YO, quien puede, por consecuencia aniquilarla. (HEGEL [1819, 1832] apud LISCANO, 2016, p. 36-37, grifos do último)

Hegel se molesta por demais com a concepção de ironia dos primeiros românticos, assemelhando-se ao que Kierkegaard faz mais adiante, particularmente com Friedrich Schlegel e com sua aplicabilidade. Chama a atenção que está presente nas transcrições de Liscano também a tentativa de Hegel de desacreditar as ideias de Fichte (“Si quedamos em estas abstracciones vacías es preciso admitir: [...]”), no entanto o uruguaio não aceita tal rechaço tão facilmente, e o indício está no sublinhar da palavra ironia em seu manuscrito. Seguramente Liscano separa essas inscrições interessado também nas questões do eu, fundamentais em suas reflexões e nos seus escritos, mas cabe destacar seu interesse pela forma de atuação da ironia no primeiro romantismo, o que certamente influencia determinantemente a sua própria reflexão sobre o irônico, e sua maneira particular de trabalhar a ironia em seus textos.

Mas, afinal, o que significa o irônico num texto? E a ironia, deixa-se enclausurar numa definição simples? Arthur Nestrovski, em *Ironias da modernidade*, diz ser a ironia um movimento que faz a

²⁷ Certamente foi de alguma tradução de *Lecciones sobre la estética* (ou *Lecciones de estética*, conforme a tradução), a qual não está especificada em *Apuntes de la cárcel*, e por tratar-se de um livro proibido não figura tampouco no catálogo da biblioteca do *Penal de Libertad*. No volume I deste livro Hegel trata sobre a ironia.

linguagem ser suspensa ou negar-se a si mesma, processo que, para o autor, está na raiz de todo período moderno, e “na medida em que a ironia é uma qualidade de toda linguagem, quando se vê como tal, um perpétuo deslocamento que define a própria linguagem da arte, pode-se dizer que a literatura – toda literatura – é ironia” (NESTROVSKI, 1996, p. 7). Por isso definir a ironia é um trabalho árduo e requer muitas proposições prévias, como bem diz Paul de Man (1998).

Kierkegaard, por exemplo, em seu célebre e indispensável texto (para toda e qualquer análise da ironia) *O conceito de ironia* (que tem como subtítulo: “constantemente referido a Sócrates”), que também é um escrito acadêmico de 1841, tenta definir a ironia, e o faz não sem hesitações visto que não fica totalmente clara a sua delimitação como um *conceito* filosófico (grifo o termo como alerta para o que me proponho discutir mais à frente). De todas as formas, nele vamos encontrar vários esboços definitórios, como este:

Assim, ocorre no discurso retórico freqüentemente uma figura que traz o nome de ironia; e cuja característica está em se dizer o contrário do que se pensa. Aí já temos então uma definição que percorre toda ironia, ou seja, que o *fenômeno não é a essência, e sim o contrário* da essência. Na medida que eu falo, o pensamento, o sentido mental, é a essência, a palavra é o fenômeno. (KIERKEGAARD, 1991, p. 215, grifo do autor)

Logicamente, o excerto anterior não faz justiça ao filósofo dinamarquês, visto que não é desejável reduzir toda sua costura argumentativa em umas poucas palavras, embora ela sirva como ponto de arranque para o objetivo que traço neste capítulo.

Diz ainda sobre a ironia Kierkegaard:

[...] [quando] o enunciado não corresponde à minha opinião, eu estou livre em relação aos outros e a mim mesmo.

A *figura de linguagem irônica* supera imediatamente *a si mesma*, na medida que o orador pressupõe que os ouvintes o compreendem, e deste modo, através de uma negação do fenômeno [a palavra] imediato, a essência [o pensamento] acaba identificando-se com o fenômeno [a palavra].

[...] A forma mais corrente de ironia consiste em dizermos num tom sério o que contudo não é pensado seriamente. A outra forma, em que a gente brincando diz em tom de brincadeira algo que se pensa a sério, ocorre raramente. (KIERKEGAARD, 1991, p. 216)

Pensando nessa concepção, até certo ponto simplista, a literatura é um terreno bastante propício para este atuar em ironia, já que pode brincar com o sério e deixar séria a brincadeira, contudo, num texto pretendidamente científico, toma dimensão uma ambiguidade ainda maior, fator que elevaria a potência dessa figura irônica, como é o caso em que próprio Kierkegaard está tratando do pensamento e do falar em Platão, ou fazendo analogias com as falas de crianças e loucos, em que o dinamarquês insere, no seu discurso científico, o irônico. Não à toa Kierkegaard foi criticado por considerarem que sua dissertação (o livro *O conceito de ironia* é o resultado de sua dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia de Copenhage) não contempla uma necessária linguagem científica. De minha parte, considero essa ousadia, qual seja a inserção do irônico na construção textual de sua dissertação, coerente com o tema tratado. Kierkegaard logicamente não se mantém no raso, esboça classificações e explora exemplos do irônico. No entanto, sua exploração se mantém num viés subjetivo, segundo define Suzuki (2007), pois descreve a maneira de um proceder de um sujeito irônico, e nisso há uma aproximação com os primeiros românticos (ainda que Kierkegaard critique ferozmente a ironia romântica), já que um subjetivismo inerente à interlocução na comunicação é requisitado para perceber a manifestação irônica. Portanto, para saber se o discurso é irônico é requerida uma compreensão sobre a capacidade de intelecção ou decifração do discurso por parte do interlocutor e, por isso mesmo, uma compreensão geral sobre o ato comunicativo. Noutras palavras, ela supõe uma *hermenêutica*, daí a relação com Schleiermacher, considerado um predecessor da hermenêutica moderna, e, também, com Friedrich Schlegel, quem esteve muito próximo de Schleiermacher nos tempos da *Athenaeum*, pois também filólogo. Logo, o problema da linguagem é balizadora de muitas das discussões do primeiro romantismo, como já sabido.

Diante do anterior, existe a facilidade de atribuir ao texto de Liscano a qualidade de irônico. Facilidade no sentido de se tomar a decisão de dizer que seu texto é irônico por uma decisão de leitura. E mesmo que essa decisão seja tomada a partir de marcas no texto que o

permitam, talvez, por isso mesmo, tal decisão possa ser sempre posta em questão. Wayne Booth (citado por de Man (1998)) fala da ironia como *negatividade infinita absoluta*, já que ela própria suscita dúvidas no mesmo momento em que *nós* pensamos ocorrer sua possibilidade, e esse processo de dúvida não necessariamente é interrompido. Para não cair num processo de negação infinito, Booth diz ser necessária a compreensão, mas de Man diz que tal método está fadado ao fracasso quando se estuda a fundo as ideias de incompreensibilidade de Friedrich Schlegel.

Não é difícil atribuir ao texto carcerário de Liscano a condição fragmentária, visto sua construção sob o contingencial, em papezinhos, em celas, em *Libertad*. No entanto, há que se pensar na condição fragmentária intrínseca à escritura, também ao pensamento, à própria linguagem, portanto ao processo reflexivo e irônico; o mesmo à criação de imagens, à imaginação visual. O certo é que o processo criativo de Liscano performatiza essa criação que sempre se dá sob a condição do fragmentário, como afinal toda criação literária se perfaz, ou seja, uma composição de múltiplos traços que são registros de muitos pensares, espaços e tempos, mas que, aparenta, unidade. A partir disso, é muito difícil, no processo literário de Liscano, separar o momento de criação e suas exigências, sem que, contudo, isso não remeta, devido a relação com discussões afins, ao raciocínio do *Athenaeum*. Por exemplo, o problema do gênero literário (divisão, classificação, formação, forma, etc.) em Friedrich Schlegel (como em *A conversa sobre a poesia*) se dá, conjuntamente, com a preocupação em refletir que a consciência (com o eu, com o pensamento, mas, sobretudo, ela como algo quase que impenetrável) é um campo fragmentado ou com fragmentos, pelo menos, fracionado. E a literatura expressa essas rupturas, com o uno e com o outro; “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir”, diz o fragmento 24 do *Athenaeum*. Diante disso, Suzuki comenta:

[...] a própria atividade originária do eu que, pelo seu caráter reflexivo, implica fragmentação, determinando a diversidade da poesia, um esforço de combinação dos gêneros poéticos tem então de ocorrer no sentido inverso, numa tentativa de retornar à unidade inicial: a busca de reunificação de todos os gêneros numa nova síntese de poesia e prosa, poesia e filosofia, criação poética e crítica, é o que agora explica as formas mistas e

especialmente o romance, que não é de fato um gênero, mas o *meio* onde se combinam os gêneros, o *elemento* para aquilo que Schlegel chama de poesia romântica ou poesia universal progressiva. (SUZUKI, 1997, p. 16-17, grifo do autor)

Se, para Friedrich Schlegel, o fragmento era uma maneira de tentar resolver problemas filosóficos (inclusive, o problema da sistematização), para Liscano é um motivo reflexivo seu numa espécie de *para uma filosofia menor*, ou seja, é um modo de encontro seu com o problema de si mesmo, com a alteridade em sua compulsão literária. Por isso, pensar a imagem do ouriço de Novalis, que ressurge em Derrida, o ouriço é uma bola fechada com espinhos saindo, é uma saída fragmentária e é, além disso, um ataque no outro²⁸.

Já com relação à ironia em Liscano, uma de minhas intenções aqui é refletir a partir do grande estudioso da ironia que é Kierkegaard e fazer um contraponto na aplicabilidade da ironia numa outra forma, que é a visão dela dada pelos românticos alemães, a qual Kierkegaard rechaçava. Isso porque percebo em Liscano uma relação maior com a ideia irônica alemã, ainda que em se tratando do escritor uruguaio, bem como da literatura contemporânea, não se pode taxativamente atribuir-lhe uma *filiação* ou apenas uma direção para suas reflexões na escrita. Contudo, percebo a inclinação do uruguaio ao irônico romântico não só na formação de sua competência teorizante enquanto ideia do irônico, e isso o faz também refletindo com a época do primeiro romantismo (mesmo nas leituras de Hegel, pois as noções contrapostas às do *Athenaeum* são desencadeadoras de processos de pensamento), bem como nas suas leituras na biblioteca do *Penal de Libertad*, estas repletas de escritores que trabalharam o jogo irônico, ou o irônico no jogo como é o caso de Perec e todo o grupo de Oulipo, tão apreciados por Liscano; ou num Thomas Mann que foi leitura indispensável para o Liscano em formação.

E, mesmo na contrariedade, Kierkegaard é importante para se entender a ironia em Liscano e a afinidade com algumas ideias também. Desta se pode relacionar, já que Kierkegaard baseia toda sua conceituação sobre a ironia em Sócrates, que o fingimento da ignorância é uma marca de efeito irônico. Diz o dinamarquês:

²⁸ Cf. Carlos Eduardo Capela em meu exame de qualificação de doutorado, dez. 2014.

[...] também é característico da ironia aparecer na figura de uma relação de oposição. Diante de uma sabedoria transbordante, ser tão ignorante, tão tolo, ser tão pateta quanto possível, e no entanto ao mesmo tempo mostrar tanta vontade de aprender, tanta boa vontade, que o dono da verdade sinta mesmo uma grande alegria em deixá-lo dar uma olhada nos seus vastos terrenos [...] Daí nós vemos que tanto pode ser irônico fingir saber quando se sabe que não se sabe, como fingir não saber quando se sabe que se sabe. (KIERKEGAARD, 1991, p. 218)

A ideia de Kierkegaard é ressaltar, muito coerentemente, a tradição socrática da ironia. O uso dialético do discurso irônico é indissociável da figura de Sócrates. Como *topos*, é a sociabilidade do discurso persuasivo, no seu caráter *atópico* é o fora do lugar para filosofar, ou seja, qualquer lugar, daí a ironia poder estar em todas as partes. É dessa forma que o romantismo a relê. Friedrich Schlegel, por exemplo, não a restringe ao contato com um interlocutor factual, senão na reflexão e na crítica, e na autorreflexão e na metacrítica que o texto literário possibilita. Daí ele pensar a ironia já no âmbito da linguagem, já instalada nela e, antes, potencializando seu caráter *atópico* (SUZUKI, 2007). Ela também na literatura (que surge aí), ela na língua (não à toa Bakhtin (1997) diz haver penetrado a ironia em todas as línguas modernas, introduzida nas palavras e nas formas).

Relacionar, portanto, essa direção do irônico com o relato “El informante”, pois o narrador que está preso finge saber o que não sabe e finge não saber o que sabe, o que leva a extrapolar o texto, pois quem o escreve, Liscano, é também um preso que, por anos sendo torturado, finge diante dos torturadores que finge não saber o que sabe ou finge dizer o que deve dizer, num jogo retórico que atinge também o torturador, pois este finge aceitar que o torturado diz algo que não seja fingimento, finge aceitar que a confissão sob tortura é relevante para a vida sua e da nação. Em “Lenguaje de la soledad”, Liscano relata como a linguagem e a ironia permitiam ao preso uma maneira de salvar-se do horror:

Nunca se supera la añoranza del mundo real, el de los libres. Pero aparece una línea oblicua para llegar a él: la ironía, el humor negro. Cuando nada puede estar peor, no hay nada de qué reírse. Pero

entonces, como nadie es más grotesco que un preso, todo puede ser motivo de risa. Esto acaba por dar una extraña fuerza: uno pasa a ser blanco de sus propias bromas, y así se salva. El lenguaje vuelve a salvarlo. El preso ha organizado el terror a morir, ha discutido con él. No lo ha vencido, pero lo mantiene a raya. En una etapa posterior el preso puede bromear sobre su propia situación. ¿Y por qué no hacerlo con la situación de los demás, de los libres, los que están afuera, que no saben lo que es la verdadera libertad? (LISCANO, 2000c, p. 18)

O horror de Estado imposto pelo governo ditatorial uruguaio nas décadas de 1970 e 1980 se impôs também na linguagem, e é factível que tenha sido trabalhado com base no irônico, por isso o contragolpe também foi possível na linguagem e no irônico.

5.1 PRISÃO COMO ESPAÇO HETEROTÓPICO

Nos escritos do cárcere, particularmente no relato “El informante”, há a problematização do lugar (*locus*) que promove a discussão de questões sociais e políticas propiciadas por uma idiossincrasia trabalhada também pela ironia nisso que se poderia chamar de vida. Exemplos de escolha de um *locus* onde é possível problematizar as questões outras que não propriamente do escritor com a escrita: *El método y otros juguetes carcelarios*, *La mansión del tirano*, o diário do cárcere, e o relato “El informante”. Já um efeito intensificador do lugar e suas relações intrínsecas e extrínsecas está posto em *Memorias de una guerra reciente*, segundo livro publicado por Liscano na Suécia, escrito polêmico²⁹ em que a ironia é caracterizada de forma

²⁹ Nem todos os críticos tomaram o cuidado de ler esse livro sob o prisma irônico, pois não sendo assim é uma espécie de preito à obediência cega (e é preciso ter em conta a presença da problematização do não saber viver na liberdade) e à guerra. Vejamos como termina o romance: “El honor es un camino posible, pero no se lo puede abandonar a la mitad. El honor no es un fin hacia el cual marchar sino un modo del vivir. Quizá haya otras formas de hacer de la vida una tragedia, el arte, la religión, pero desde que hay armas hay soldados y hay, por lo tanto, honorabilidad” (LISCANO, 1993, p. 125).

aguda ao se relatar *uma* vida militar (*militante*) com seus espaços relacionais *ironizados* no sentido de que a experiência exposta (conteúdo) seja instrumentalizada (forma) pela autocrítica e a metarreflexão.

A prisão, pensando-a com Foucault (2001) e sua ideia de heterotopias³⁰, tem uma secreta e complexa sacralização em Liscano, pois há que a ver como um espaço de oposição a diversos outros que se opõem entre si: privado-público, família-social, cultural-útil, lazer-trabalho. A prisão se opõe a todos esses espaços que são como espaços desejados pelo preso, espaços reais, mas que tendiam a se erigir como irreais por se tratarem de imagens em apagamento pelo não contato, subsistindo na memória e assumindo nova realidade na imaginação. A prisão é um espaço heterotópico de desvio, espaço ocupado por pessoas que se desviaram do padrão de conduta, mesmo quando se pensa no *Penal de Libertad*, ocupado quase inteiramente por presos políticos. Liscano trabalha em sua obra com dois desvios espaciais, as duas heterotopias que refletem nela são o próprio espaço prisional e, de maneira muito singular, a biblioteca da prisão, esta última como lugar de acúmulo de tempos, característica que Foucault estabelece às bibliotecas. Porém a biblioteca do *Penal de Libertad* se singularizava pelos desvios quanto às suas próprias experiências no tempo: leituras proibidas, camuflagem de livros, leituras desejadas e não contempladas.

Penso que Liscano, ainda em diálogo com Foucault, faz funcionar, na sua obra carcerária, sua condição de sujeito que se encontrava numa ruptura evidente com os espaços dos homens livres, mas fundamentalmente com a ideia ordinária de vida. A prisão e a biblioteca, portanto, foram para Liscano espaços de abertura e de fechamento, sempre impostos e obrigatórios, pois à prisão adentrou forçadamente e a saída dela não era permitida, mas com isso a relação heterotópica se expande para o vínculo dele com o mundo exterior, com seus familiares, por exemplo, pois eles lhe farão visitas cada vez mais escassas, isso devido à localização da prisão (numa zona rural distante de Montevidéu) e à própria situação socioeconômica dos pais. Depois, com as mortes deles, passa a ter apenas a irmã como aquela que se oferece e a quem se lhe oferece cronometrada e vigilada abertura, e a

³⁰ Cf. Foucault na conferência “Outros espaços” proferida no Círculo de Estudos Arquitetônicos em Paris em 14 de março de 1967. Segundo nota na publicação brasileira, Foucault autorizou a publicação do texto, escrito na Tunísia em 1967, somente em 1984.

quem se lhe impõem o fechamento (com relação às visitas e ao próprio espaço da prisão). Com a biblioteca, a relação se assemelha, num acervo de livros permitidos e proibidos, cujo acesso era mediado por regras e sujeito à disponibilidade dos títulos.

5.1.1 Preso em *Libertad*

O encarceramento numa prisão para presos políticos não só molda a conduta pragmática de Liscano diante das necessidades imediatas do momento histórico e biográfico, senão que o altera na forma como estabelece sua relação com a escrita. Liscano ficou preso no Establecimiento Militar de Reclusión N° 1, denominação oficial da prisão que levou 37 anos para ser finalmente inaugurada em 1972. Destinada à reclusão de presos políticos do regime que se construía, ficou popularmente conhecida por *Penal de Libertad*:

[...] nombre generado por la cercanía de la ciudad del mismo nombre y tal vez representativo de particulares formas de hablar, de nombrar las cosas, que los uruguayos arrastramos desde los tiempos de la Guerra Grande, formas marcadas por el relativismo y la ironía, ancladas en la referencia a las dos caras de una muralla. (PHILLIPPS-TREBY; TISCORNIA, 2003, p. 7)

Phillipps-Treby e Tiscornia, em *Vivir en Libertad*, ainda descrevem um pouco da prisão em que eles próprios estiveram presos. Sua localização (numa zona erma da pequena cidade de Libertad a pouco mais de 50 km de Montevidéu) e sua arquitetura (um enorme edifício de 5 pisos sobre 96 colunas que o eleva a uns 10 metros do chão) não são dados menores. O grande número de pessoas que estiveram presos em *Libertad* (a lista de presos a que tive acesso, com respectivo número atribuído a cada um, chega a 2.873) não facilitou o convívio, ao contrário, os presos estavam divididos em pequenos grupos com a comunicação bastante restringida. Sobre esse controle da palavra na prisão, Liscano comenta:

Era una cárcel rara, una especie de reino negativo del logos. Allí lo fundamental era la palabra, pero por ausencia y deformación. Era un sitio donde las

palabras perdían el significado más o menos aceptado por la convivencia y los diccionarios para adquirir otros, imprevisibles. (LISCANO, 2000c, p. 13)

O isolamento, a incomunicabilidade e um sem fim de regras e complicações burocráticas, absurdas, contraditórias, ora ininteligíveis, manifestadas num complexo arquitetônico, no qual “la vida se transformaba en moléculas que nunca llegaban a dar la imagen de un cuerpo único” (LISCANO, 2000c, p. 14), fazia da palavra algo extremamente valorizado, pois era o mais reprimido, e inclusive o que não estava expressamente autorizado era proibido. Seus escritos do cárcere terão essa dureza no estilo de escrita advinda da restrição no uso de frases curtas, como falas objetivas, ou quase como golpes, talvez a espelhar a urgência de dizer algo em pouco espaço de tempo. Também o cárcere determina, ainda que obtusamente, os temas abordados em seus textos.

Liliana Reales comenta sobre esses tempos de “formação” de Liscano, em que a violência se mescla com o trato silencioso com a palavra:

La violencia de un silencio impuesto por la reclusión; el ejercicio de largas horas y largos días de escritura mental, como él dice; el sobresalto de la escritura en papelitos fáciles de esconder cuyo orden se confunde y le obliga al remontaje incesante; el apuro de las más diversas lecturas, siempre salteadas; la ausencia de realidad ajena a la cárcel y a los libros que podía leer en la cárcel, son condiciones del proceso productivo de su *época de formación* (como algunos llaman a un proceso que a rigor acompaña toda la vida productiva de un escritor) que irán a acompañarlo hasta hoy, como marca inconfundible, como la firma que acompaña sus textos. (REALES, 2013, p. 16)

É impactante a leitura dos textos produzidos por Liscano no cárcere e, especialmente os apontamentos (*Apuntes de la cárcel*) e seu diário, já que neles vemos plasmadas preocupações de um escritor que se forma e não o testemunho de um homem que supostamente sofre da mais intensa solidão e das vexações e sofrimentos na carne advindos da

tortura. Como contraponto, muitos anos terão que correr para que viessem à tona certas vivências mais íntimas do preso enquanto torturado, e quase sempre através da ficção. Igualmente não deve ser desconsiderado o fato de Liscano haver perdido os pais quando preso. Talvez os pais fossem o único elo com uma realidade que pouco a pouco se fazia apenas memória. No livro *El furgón de los locos*, de 2001, lemos o seguinte:

Una tarde, después de comer y antes de la lección de idioma español, se abre la puerta de la celda y me dicen que tengo visita. Esto es sospechoso. Es lunes, yo tuve visita el jueves anterior, hoy no me corresponde. Tampoco es día de visita de abogado, además de que yo no tengo abogado, porque el que tuve también ha sido encarcelado, y está en el cuarto piso. El Supremo Tribunal Militar me ha nombrado un representante, un coronel no sé cuántos, que hace de defensor de varios cientos de presos. Este señor nunca viene a ver a un preso a la cárcel. Así que no es visita de familiares ni de abogado.

Este recurso, decirle que tiene visita, lo usan los militares cuando quieren sacar a un preso de la cárcel y llevarlo a la tortura otra vez. No importa que hayan pasado años desde la detención, si lo consideran necesario se lo llevan a un cuartel para volver a interrogarlo.

En la visita anterior vi a mi madre. Como apenas tenemos treinta minutos, no vale la pena que mi padre viaje cincuenta kilómetros para verme tan poco tiempo. Casi siempre viene mi madre sola. Una coincidencia: la visita fue 27 de mayo, hizo exactamente cuatro años que estoy preso.

Con sospecha muy grande salgo de la celda. Un par de soldados me trasladan al locutorio. Cuando entro no hay nadie. Bancos de hormigón vacíos, los teléfonos en su sitio junto a los vidrios que separan al preso de la visita.

Después de unos minutos de espera entra mi padre. Me basta verle la cara para saber lo que ha ocurrido. Tiene los ojos rojos. Me dice que mi madre ha muerto. Agrega que en realidad debía haberse muerto él, que sin ella no quiere seguir viviendo. (LISCANO, 2007a, p. 22-23)

O relato está presente em um escrito literário, mas o fato reflete a morte da mãe de Liscano, Ramona Fleitas, em 31 de maio de 1976. O pai, conforme advertido, suicida-se a 13 de dezembro de 1978. Em minha dissertação, tratei dessa relação memória, esquecimento e experiência quando na ficção a proposta de uma *performance* autoral problematiza o eu que não se apresenta com nome próprio, mas que se mostra na fragmentação de suas reminiscências. *El furgón de los locos* é o escrito mais contundente a tratar questões relacionadas a certo espaço biográfico de Liscano na prisão e dele com a família. Nesse escrito, o narrador conta a *sua* história, fragmentada, de *recordações* do passado recente à ação principal que é a soltura da prisão após tantos anos, ele levado junto com outros em um furgão. Atravessando um passado recente ao evento do furgão, e também dos futuros relatos relacionados à vida fora da prisão, entram em cena lembranças às vezes organizadas, às vezes dispersas, de um passado distante, distante a ponto de ser esquecido. Numa primeira das três partes em que é dividido o livro, denominada *Dos urnas en un auto*, a necessidade de resgate da identidade e a obrigação autoimposta do pagamento de uma dívida consigo mesmo e com a representação paterna, com a memória dela e com sua dignidade. O narrador evoca uma recordação de infância, de quando tinha sete anos de idade: “Acabo de cumplir siete años. Estoy aprendiendo la hora, pero no tengo reloj” (LISCANO, 2007c, p. 11) e, a partir dela, a primeira tessitura na construção do que é contado. A voz de uma criança na sua voz já adulta, o quadro pintado de onde brotam as inquietudes geradas por um aprendizado novo, em que, no entanto, já se opõe a falta, visualizada no relógio inexistente, na máquina necessária e desejada. Num outro importante livro publicado em 2007, *El escritor y el otro*, à semelhança do que comentei antes para o outro livro, o narrador *escreve* lembranças fragmentadas de quando pequeno. Também semelhantemente, evoca figuras paternas essenciais para se entender o sentimento de perda e de falta que impregnam sua escrita. Conta:

Hay una valija. Una mujer con una valija. Hay un arroyo. No es un arroyo, es la lluvia que transforma la calle en un arroyo. Una mujer con una valija y un niño. Una mujer con una valija en una mano y un niño en brazos. Una mujer que va a cruzar una calle que se ha transformado en un arroyo. Lleva un niño y una valija. La mujer mira

la noche y piensa cómo hacer para cruzar la calle.
(LISCANO, 2007b, p. 90).

A criança pode ser ele, Liscano, aos três anos de idade, a mulher de vinte e um anos pode ser sua mãe. Estão em um povoado do interior. Mais adiante, porém, aclara que as imagens são de um sonho, forma que se assemelha a como nos assaltam as imagens que nos chegam da memória. Em outras passagens, contará algo de sua tataravó, também dos avós, da infância no bairro “La Teja” em Montevideu, e a sempre recorrente lembrança da morte da mãe e do suicídio do pai. Isso alerta para a importância da recordação como recurso narrativo na construção do relato, mas também presume o valor da perda e da falta, neste caso dos pais, na constituição da escrita de Liscano.

Benjamin (1994a) diz que o escritor trabalha também com o esquecimento, pois o tecido de sua rememoração pode dar-se de forma espontânea. Ou seja, é a recordação que formará aqueles fios da trama que passarão pelo feixe de fios dispostos antecipadamente, de forma inconsciente, para que se possa, a partir de um primeiro trabalho já feito, a urdidura do texto, completar algo já disposto, porém esquecido. É no trabalho intenso com as reminiscências que o esquecido brota, pois sempre esteve aí. O próprio fato de se trabalhar e voltar a trabalhar o texto já construído, na sua reformulação, na sua reconstrução incessante, é um exemplo do trabalho do esquecimento no interior da mesma obra. Por isso a diferença do vivido e do lembrado:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação.
(BENJAMIN, 1994a, p. 37).

Teve Liscano que apelar à ficcionalização de reminiscências de um narrador que finalmente se expõe com o mesmo nome próprio do escritor (em *El escritor y el otro*) para superar a dificuldade em torno do trauma da perda dos pais, quando o abandono e a solidão ganham dimensões difíceis de narrar. Ao dar ênfase à memória da infância, por exemplo, o trauma esforça-se por se transformar em escritura, como

única forma de alívio e, talvez, de sobrevivência. No seu diário do cárcere, não encontramos referências claras a estas perdas. Terá Liscano, fora da prisão, que usar a voz de um narrador que também é escritor em *El furgón de los locos* para que seu trauma se converta também em texto, numa via de análise muito particular, que difere, por exemplo, do tratamento psicanalítico de um outro frente a um analista. Freud adverte sobre o processo daquele que escreve:

Nossa abordagem consiste na observação consciente dos processos psíquicos anormais em outro homem, a fim de poder prever e enunciar suas leis. Já o romancista age de maneira totalmente diferente: concentra-se no inconsciente de sua própria psique, presta atenção em todas as suas virtualidades e atribui-lhes expressão artística, em lugar de recalculá-las pela crítica consciente. Através de seu próprio íntimo, ele apreende aquilo que nós só apreendemos através dos outros: quais são as leis que regem a vida do inconsciente; mas o romancista não tem qualquer necessidade de formulá-las nem tampouco percebê-las claramente: graças à tolerância de sua inteligência, elas são incorporadas às suas próprias criações. (FREUD apud BELLEMIN-NÖEL, 1983, p. 83).

Ao falar de sua experiência, sempre íntima e de difícil comunicação, o narrador-escritor dramatiza por meio da seleção, do corte. Rememora seu passado e invoca imagens que se projetam para representar aqueles ou aquilo que lhe fazem falta. Em *El furgón de los locos*, o espaço familiar retorna nas imagens borradas daquele menino que vê o pai rijo de frio na volta do trabalho, e que percebe esse pai sem fala, o pai sem palavras, o pai torpe nas ações comuns, o qual, na sua ausência, se faz cada vez mais presente. O pai sem tempo para ensinar-lhe a ver a hora, o pai que deixa a marca do ódio no narrador por tirar-lhe a possibilidade do último refúgio possível ao suicidar-se. A esse pai sem fala, um narrador já adulto se esforça para lhe dar voz, o que faz por meio da escrita de suas memórias. Na imagem da mãe, a busca da redenção. A menina que ia descalça no rigoroso inverno à escola primária. Aquela que detém a fala, a voz. Não tem mais o narrador a possibilidade de redimir-se ante aquela a quem sempre podia contar tudo

e que lhe contava tudo. Tem agora a voz silenciada pela ausência, tem uma dívida com a palavra não dita.

A escrita é o meio pelo qual a memória revela e se revela, sobre si e sobre a experiência com o outro. Derrida (1967) diz que Freud considera a escrita como técnica a serviço da memória, técnica exterior, auxiliar da memória psíquica e não ela mesma memória. E o que é evocado do passado, ou aquela urdidura do tecido que é projetada desde os recônditos da memória, entra no jogo da escritura do narrador de Liscano que obruará para resgatar o testemunho possível, a experiência, que não é a mesma verdade, mas sim o rememorado. “A escrita substitui a percepção antes mesmo desta aparecer a si própria. A ‘memória’ ou a escrita são a abertura desse próprio aparecer. O ‘percebido’ só se dá a ler no passado, abaixo da percepção e depois dela” (DERRIDA, 1967, p. 218-219). Para Derrida, a escrita se constitui numa proteção, contra si mesmo, já que, ao deixar-se escrever, o sujeito se expõe e se deixa ameaçar pelo mesmo ato de escrever. O narrador de Liscano, ao constituir-se como escritor, cria também um método de autodefesa. O drama que se impõe ao escritor lhe obriga à dramatização do trauma ao escrever. Ao deixar a prisão e a tortura, ele se converte de fato em um sobrevivente e um testemunho vivo do horror. Agamben observa: “El superviviente tiene la vocación de la memoria, no puede no recordar.” (AGAMBEN, 2000, p. 26). E a memória é a que possibilitará uma possível reconstrução do passado, com vistas à sobrevivência; se se mantém escrevendo, a sobrevida ocorrerá, já que para o homem feito de letras a não-escritura significa a morte. O homem da ficção, aquele que rememora, dentro da ficção, e com ela se irmana e se faz escritor, tem na memória o material que dará no resgate da dor. Agamben (2000), lendo os relatos de Primo Levi, fala sobre as situações-limite da dor e da fome nos campos de concentração de Auschwitz. Lá esse limite levou muitos a estados de mortos-vivos, em que a vida psíquica ia já deixando aquele corpo sem energias. Esses não-homens³¹ recebiam a curiosa e não bem explicada denominação de “muçulmanos”. Quando ainda conseguiam pensar coerentemente, mesmo que a um passo de chegarem àquele estado expressado por um olhar vago, esses prisioneiros se davam conta de sua situação e, portanto, que logo seriam selecionados para as câmaras de gás: “Por eso, la preocupación más firme del deportado era la de esconder sus enfermedades y postraciones, ocultar incesantemente

³¹ Termo cunhado por Agamben já que esses prisioneiros chegavam ou ultrapassavam o umbral do que se poderia considerar ser um homem.

al musulmán que sentía aflorar dentro de sí por todas partes” (AGAMBEN, 2000, p. 53).

Na ditadura que assolou o Uruguai a partir dos anos 1970, muitos casos limite também sucediam. O narrador-escritor de *El furgón de los locos* toma atitude semelhante para não sucumbir. Só, imundo, enfermo, torturado, sabe da morte da mãe e mais adiante do suicídio do pai. Porém, já que se decide por viver, não pode se deixar destruir:

Enseguida, no sé cómo, me hago un plan: aquí no ha pasado nada. Los militares, claro, están al tanto de que mi madre ha muerto. Si yo muestro que eso me duele mucho, si muestro que estoy débil, aprovecharán para intentar destruirme. Por tanto, aquí todo sigue igual [...] mi padre, después de despedirse de su casa, de los vecinos, del barrio, se suicidó. Acaban de decírmelo y decido que aquí no ha ocurrido nada. Me cierro, como una piedra. Quedaré así años. De noche, en la oscuridad, cara a la pared, vienen los recuerdos, toda la noche. (LISCANO, 2007a, p. 24-30)

A morte dos pais que Liscano encena por meio da ficção discute a relação com o outro, ou à falta dessa relação. O outro pode ser o pai, a lei, que nem sempre operou como tal, mas é a lei, sobretudo. O outro pode ser a mãe, fonte do primeiro prazer corporal, é a voz. No escritor a possibilidade da voz, o desejo. Porém na não-voz, a dor, e através da linguagem, ou melhor, da escritura, insere-se a marca do desejo do que continua. Talvez os narradores procurem fugir da censura imposta pela imagem desejável dos pais, e, sem o saber, opressora. Derrida diz que “a escritura é impensável sem o recalque” (DERRIDA, 1967, p. 221). A censura e o fracasso como condição para que se realize. A escritura nas suas rasuras, espaços em branco e disfarces, na metáfora freudiana da censura. “A aparente exterioridade da censura política reenvia a uma censura essencial que liga o escritor à sua própria escritura” (DERRIDA, 1967, p. 221).

Ao apelar à escritura, às marcas textuais do rememorado, empreende-se uma exploração profunda, pois tem que se deter a selecionar o que escreve, a lapidar a memória em bruto para formar o tecido, o texto. E não só isso, o escritor escreve para o outro. O eu passa sempre pelo outro, passo necessário, através da orelha do outro

(DERRIDA, 1988). Seu labor é solitário, mas tende ao mundo e o mundo está nele.

As experiências traumáticas no cárcere uruguaio, a exemplo do que foram as do Brasil, Argentina e, em qualquer lugar onde o horror deixou suas marcas, assemelham-se a uma passagem pela morte e o retorno dela. E claro, o personagem que vai ser representado na escrita de quem rememora tais experiências será sempre o resultado desse renascer da morte aparente.

Primo Levi relata uma experiência impactante vivida nos campos de concentração de Auschwitz; nela temos a percepção do não poder dizer, da falta da linguagem:

Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, ninguno sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: ese curioso nombre de Hurbinek se lo habíamos dado nosotros, puede que una de las mujeres, que había interpretado con aquellas sílabas uno de los sonidos inarticulados que el pequeño emitía de vez en cuando. Estaba paralizado de la cintura para abajo, y tenía las piernas atrofiadas, delgadas como palillos; pero sus ojos, perdidos en su cara triangular y demacrada, emitían destellos terriblemente vivos, cargados de súplica, de afirmación, de la voluntad de desencadenarse, de romper la tumba de su mutismo. La *palabra* que le faltaba y que nadie se había preocupado por enseñarle, la necesidad de la palabra, a floraba en su mirada con explosiva exigencia [...] (PRIMO LEVI apud AGAMBEN, 2000, p. 38).

Liscano sabe que ao, escrever, renasce na voz, diz o que tem a dizer. Ao mesmo tempo, busca a voz de seus pais, vítimas também da ditadura, que agora se fazem presentes por meio da escritura, assim como Levi o fez com Hurbinek. Liscano dramatiza toda a tensão gerada pelo ofício de escrever no trabalho de construção por meio da memória. Por isso:

Compreendamos que, para além de todos os lençóis da memória, há esse marulho que os agita, essa morte de dentro que forma um absoluto, e da qual renasce aquele que pôde escapar a ela. E

aquele que escapa, que pode renascer, vai inexoravelmente no rumo de uma morte fora, que chega a ele como a outra face do absoluto. (DELEUZE, 1990, p. 248).

De tudo isso, percebe-se que o trabalho com a memória na ficção nos livros acima referidos se diferem muito de como Liscano trata com ela no diário do cárcere e em sua narrativa ficcional da prisão. Nesses textos carcerários, a memória logicamente trabalha na escrita relacionada ao espaço da prisão, mas mais, e isso é essencial para entender o emaranhado citacional de seus escritos carcerários, com os livros, com a biblioteca e com sua biblioteca.

5.1.2 Biblioteca do *Penal de Libertad*, Catálogo de livros

Sabe-se que, durante a prisão, Liscano formou a quase totalidade de suas referências literárias, críticas e filosóficas por meio das leituras, muito peculiares, na biblioteca do *Penal de Libertad*. E a história dessa biblioteca interage com a do Liscano preso. Ele, como partícipe do início da biblioteca e da vida e sobrevivência em comum; ela, como promotora do intercâmbio com um universo sem o qual, muito provavelmente, Liscano não teria se tornado um escritor.

A biblioteca do *Penal de Libertad* se gestou nos meses finais de 1972 para começar a consolidar-se nos meses iniciais de 1973, como consequência de um movimento dos próprios presos³². Teve oscilações

³² As informações a seguir baseiam-se em diversos documentos pesquisados, visita ao Museo de la Memoria em Montevideu (onde está o acervo – indisponível – da biblioteca do Penal de Libertad), entrevistas e artigos que serão citados oportunamente. Em especial, remeto-me a três trabalhos fundamentais: *Vivir en Libertad*, de 2003, escrito por Walter Phillips-Treby e Jorge Tiscornia, ex-presos do Penal de Libertad; *Trincheras de Papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, de Alfredo Alzugarat (também recluso de *Libertad*), publicado em 2007; e *El libro de los libros. Catálogo de la Biblioteca Central del Penal de Libertad (1973-1985)*, edição fac-similar de 2013 com documentos da biblioteca, em particular a última listagem de livros (catálogo) disponível para consulta e consequente pedidos por parte dos presos; essa edição é composta também de estudos e comentários de Carlos Liscano, Alfredo Alzugarat (quem coordenou a edição), Graciela Gargiulo, Maria José Larre Borges e Álvaro Díaz Berenguer.

no decorrer do tempo em relação à liberdade de entrada, proibições, queima e ocultação de livros, bem como na ação que os presos, a partir dos interesses de grupos ou individuais, projetaram em torno de sua existência. Portanto, aposto na ideia de que aquela biblioteca, e tudo o que ela representava para os presos, chegou a rivalizar com o próprio espaço da prisão, ou seja, a biblioteca acabou se tornando um centro catalisador e disseminador de realidade.

Segundo testemunham Phillips-Treby e Tiscornia (2003) e Alzugarat (2007, 2013a, 2014, 2015), a biblioteca de *Libertad* – e que poderia estar no plural, bibliotecas, conforme em seguida explico – foi organizada como demanda dos próprios presos com base inicialmente em necessidades pontuais, pois eles perceberam não só uma necessidade de livros, inclusive para a continuação de sua formação ideológica (recordemos que era uma prisão para presos políticos e, na sua maioria, pertencentes ou com alguma ligação com o MLN-T³³), como também das condições “favoráveis” naqueles tempos (final de 1972) da recém-inaugurada prisão para presos políticos a qual, apesar de oficialmente não haver sido instalado o golpe de Estado (que ocorreria em junho de 1973), não gozava de uma concepção bem definida de prisão. A falta de um projeto de prisão se devia a que o *Penal de Libertad* era dirigido inicialmente por representantes das três Forças Armadas do país, portanto, com propostas diferentes acerca da sua administração e dos seus objetivos.

Determinante para a criação da biblioteca foi o momento em que um alto comandante militar daquele período inicial adverte que os presos seriam tratados de acordo às normas regulamentares para prisioneiros de guerra (ALZUGARAT, 2007, 2013a). Assim que, aproveitando-se da relativa “liberdade”, os presos solicitaram livros, talvez seguindo os exemplos de perseguidos políticos a quem estavam familiarizados através de suas leituras de formação ideológica, tais como alguns russos, ou Fidel Castro. Os familiares dos presos se encarregaram de prover os primeiros livros, que logo estariam sendo intercambiados dentro da prisão, prévio ao momento em que se organiza a Biblioteca Central, pois, a partir daí, no começo de 1973, ainda época precedente ao golpe, contará com “*funcionarios estables*”, con “*personal recluso*” autorizado a trabajar y organizar el número creciente de volúmenes, a organizar la circulación de los mismos por todo el celdario” (PHILLIPPS-TREBY; TISCORNIA, 2007, p. 143, grifo dos autores).

³³ Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros, organização iniciada nos anos 1960 e que reunia diversas tendências de esquerda.

Quando a Biblioteca Central se fixa no terceiro piso da prisão (maio de 1973), Liscano é enviado a trabalhar nela, a classificar, junto com outros companheiros, os montes de livros que já se acumulavam num ambiente sem muita estrutura para tal. Liscano estava recluso no piso inferior, que era um espaço de mais rigor, onde os presos ficavam em um maior estado de isolamento. Em pouco tempo, Liscano foi *demitido* da tarefa na Biblioteca Central por julgarem os militares estar ele num lugar “de privilégio”. Liscano continuou por um tempo encarregado da biblioteca do segundo piso, distribuindo os livros aos presos do setor.

Nesse primeiro momento, ainda não havia restrições a respeito dos livros que podiam ingressar na prisão. O fato parece um paradoxo visto que no mundo exterior à prisão a censura já se instalara havia muitos anos, principalmente a partir de 1968 com a chamada *dictadura comisoría* com a qual se intensificou a repressão aos meios de comunicação, fechamento de jornais, proibições de manifestações culturais, etc. (como lembra Alzugarat (2007)), e que só vinha em aumento com as ações da guerrilha urbana (apesar de que, no ano de 1972, esta praticamente já tinha sido desmantelada). Não deixa de causar estranheza o fato de os livros entrantes na biblioteca da prisão levarem um carimbo “censurado”, ou seja, os livros autorizados estavam “censurados”, como que numa demonstração afetada do autoritarismo.³⁴

“Acá va a poder leer lo que quiera [...]; pida a su familia lo que se le antoje”³⁵, “¿Y a mí que me importa que usted lea marxismo? ¿usted no es marxista? ¿que va a leer entonces?”³⁶, são frases advindas de comandantes militares que demonstravam o quanto estavam despreocupados das leituras dos presos políticos naquele período inicial da organização da biblioteca no *Penal de Libertad*. Diante disso, os muitos livros doados inicialmente serviram a um objetivo comum num cárcere para presos políticos: dar continuidade à preparação intelectual ideológica dos presos políticos ali presentes. Para Alzugarat (2014), o foco na formação de grupos de leitura na busca de ampliar o raio de conhecimentos e a aquisição de meios de análise e reflexão visando ao

³⁴ Graciela Gargiulo (2013) recorda que os livros que não estavam permitidos na biblioteca do Penal de Libertad eram carimbados com a palavra “RECHAZADO”.

³⁵ Em *El hombre numerado* de Marcelo Estefanell (apud ALZUGARAT, 2013, p. 12).

³⁶ Em *Las manos en el fuego* de David Cámpora e Ernesto González Bermejo (apud ALZUGARAT, 2013, p. 12).

fortalecimento da militância clandestina talvez tenha sido a finalidade inicial da relação dos presos com os livros que chegavam.

Frente à censura e às perseguições que se intensificavam no Uruguai, não foi sem razão que muitos livros comprometedores foram doados à biblioteca recém-começada no *Penal de Libertad*, tanto por segurança dos próprios doadores quanto dos livros. Foi assim que bibliotecas privadas inteiras foram enviadas à prisão com o intuito de serem preservadas. No entanto, esse período de aceitação quase irrestrita de livros não duraria muito, logo a prisão de *Libertad* veria o recrudescimento na censura aos livros.

Após o golpe de Estado em junho de 1973, e especialmente a partir de maio de 1974, quando uma nova direção assume o *Penal de Libertad*, é estabelecida uma dura repressão à biblioteca que até então operava quase sem restrições. Alzugarat (2014) diz que, em 1974, com a assunção no comando da prisão do major Arquímedes Maciel, instala-se o projeto de cárcere dos golpistas, o qual perdurará até o fim da ditadura em 1985, com isso se decretará inúmeras interrupções de funcionamento da biblioteca, censura e queimas de livros.

A censura aos livros mostrou a preocupação, por parte dos militares, de começar a combater o pensamento ideológico contrário. Segundo Phillipps-Treby e Tiscornia (2003), para os militares “les resultaba tan fácil y natural arremeter contra toda palabra impresa sospechosa de ser ‘*de izquierda*’, como complejo censurar a los ‘*soportes de la civilización occidental*’, civilización que, según ellos, siempre era salvada, a último momento, por un pelotón de soldados” (p. 143). Diante disso, uma forma que os presos encontraram de tentar preservar alguns livros considerados fundamentais para os estudos que visavam à continuidade de sua preparação ideológica foi, desde o princípio, a formação de bibliotecas paralelas nas quais se tentava, sob o risco de castigos caso descobertas, manter os livros sigilosamente escondidos. Também se usou do recurso de transcrever textos ou documentos importantes – como os do MLN-T, por exemplo –, por vezes em papel de fumar envolvidos com nylon a ponto de o diminuto resultado possibilitar sua submersão num balde de água ou ser escondido com facilidade. Além disso, foi utilizado o método de memorização, quando muitos reclusos se transformavam em uma espécie de instrumento transmissor de textos alheios (qual Funes borgiano, tal a comparação de Phillipps-Treby e Tiscornia).

Segundo alguns presos que tiveram participação direta na organização e funcionamento da biblioteca do *Penal de Libertad*, com a avalanche de doações de livros, em sua maioria dada a iniciativa dos

familiares dos presos, foi possível a criação de um acervo estimado em cerca de doze mil livros. No entanto, com a intensificação da censura aos livros de diversas áreas do conhecimento, a decisão dos militares foi a de lançar ao fogo aqueles considerados perigosos. Segundo Alzugarat (2007), a primeira grande queima ocorreu já no ano de 1974, e, para a maioria dos pesquisadores, as cifras ultrapassam quatro mil livros destruídos, já, para alguns, chegaram aos dez mil. Uma fala de Philipps-Treby e Tiscornia dimensiona algo daquela destruição:

Los libros de los filósofos y políticos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX fueron la base de la pira. Carlos Marx y Federico Engels, Lenin, León Trotsky y Rosa Luxemburgo eran candidatos clásicos y cantados a la hoguera, como lo hubieran sido en Berlín en el 39.

Pero, para desquicio de los censores, con la modernidad su descendencia se había multiplicado, desparramándose por el mundo, y ya no alcanzaba con quemar europeos. Ahora había que detectar libros chinos, argelinos, vietnamitas, cubanos. Ho Chi Min y Castro. Guevara y Frank Fannon [Frantz Fanon], Mao y cualquier otro barbudo o lampiño que de alguna manera pudiera asociarse con *“la subversión internacional”*, todos marcharon a la pira. Siguió la misma suerte las revistas y folletos vinculados a países del bloque socialista, o los cuentos y novelas que contaran historias de alguna revolución o de algún proceso de independencia.

Pero el celo profesional de los pirómanos no se detuvo allí. Porque aquellos eran los “ideólogos”, los “políticos”, pero no eran los únicos malvados. Así como en el 39 la censura nazi se fue extendiendo hasta alcanzar, por ejemplo, a los degeneramientos freudianos, aquí también fueron cayendo en la redada historiadores, filósofos, sociólogos, como quien dice intelectuales, que también aspiraban la desconfianza visceral de los censores. Así fue como Sartre, Nietzsche, Foucault y Gramsci siguieron ese destino común por su común pecado.

Pasados los años uno no puede menos que preguntarse, con cierto asombro, quién diablos los asesoró, quien les dijo que Bertrand Russell

socavaba las bases de la civilización occidental, quién que Sören Kierkegaard alimentaba la lucha de clases, quién que todos ellos generaban la perdición. (PHILLIPPS-TREBY; TISCORNIA, 2003, p. 145-146)

Com o tempo, a perseguição aos livros se intensificou com critérios nem sempre claros ou, muitas vezes, demonstrando a falta de preparação intelectual dos censores. Livros sobre cubismo, por exemplo, eram censurados já que se presumia estarem relacionados à Cuba³⁷. Por outra parte, livros que pretensamente deveriam estar proibidos figuraram até o final no catálogo de livros disponíveis na biblioteca central, tais como os do escritor preso no próprio *Penal de Libertad*, Hiber Conteris, ou dos argentinos Haroldo Conti e Rodolfo Walsh, perseguidos e desaparecidos na ditadura do país vizinho, ou ainda César Vallejo, proibido no curso de literatura do Instituto de Professores em Montevidéu (LARRE BORGES, 2013; ALZUGARAT, 2014). Também presenciamos no catálogo os livros de Onetti que, apesar de não ser militante, foi preso pela ditadura, o que o levou a um posterior exílio na Espanha até sua morte.

Ainda que não tenhamos dados concretos, é de se supor que Liscano tenha tido acesso a muito do pensamento ideológico de preparação guerrilheira ou simplesmente intelectual o qual foi quase que suprimido no início da biblioteca da prisão. Para este estudo, no entanto, importa especular que ele tenha lido importantes pensadores, sejam filósofos ou críticos e teóricos da literatura que por algum motivo foram suprimidos dos livros disponíveis. É o caso de Foucault, citado em um de seus apontamentos. Logicamente, por todo o tempo que esteve preso, seguiu a possível leitura de muitos desses pensadores por meio de outros escritos, sejam através de citações ou mesmo na sua presença não literal em textos de outros autores.

Mas o que mais interessa aqui destacar é que, na falta dos livros tidos como de formação ideológica, foi proporcionado aos presos a imersão numa farta e qualificada biblioteca de livros literários de épocas e lugares diversos. Portanto, além de outras atividades, comumente manuais, que podiam preencher o tempo na prisão, a leitura se

³⁷ Informação de Hebert Benítez Pezzolano em Montevidéu, julho de 2015. Esse é um de tantos relatos, muitos deles de destacados homens das letras e testemunhas daquele período, relacionados aos critérios absurdos de censura a autores e títulos de livros no *Penal de Libertad*.

transformou numa atividade quase que obrigatória e deu protagonismo a uma literatura não pretensa a um fim imediato ou pragmático. A biblioteca do *Penal de Libertad* deve ter formado leitores críticos e reflexivos, e com isso gerou diálogos e trocas nos momentos de convívio possíveis, algo que não se imaginaria sem a base da leitura livre e constante. Liscano demonstra, através de seus escritos do cárcere, a partir da década de 1980, que suas leituras buscavam também o prático da aprendizagem do fazer literário e a inserção no mundo do pensamento filosófico, crítico e teórico que a literatura especializada ou a literária lhe proporcionava. Foram escolhas suas, estou certo, mas devo levar em conta nesta análise fatos contingenciais importantes para tal, justamente naquele que foi seu mais intenso período de formação: o seu desligamento do MLN-T, em 1976, e a anterior e constante censura aos livros na prisão.

Com os primeiros livros entrantes à prisão, os presos encarregados de organizarem a biblioteca, com todas as limitações de espaço e estrutura, iniciaram a elaboração de uma lista de livros com propósitos práticos de organização. Logo passaram a classificá-los por áreas temáticas, lugar de origem e autoria. Fundamental documento histórico, essa listagem de livros foi passando por modificações ao longo de sua história de cerca de treze anos, com a inclusão e supressão de livros. O catálogo originário, segundo Alzugarat (2013), foi o mais amplo em conteúdo ainda que o menor em quantidade de livros, já o catálogo final, mais extenso e mais censurado.

Essa última versão do catálogo de livros da biblioteca saiu da prisão em mãos de alguns anistiados com o fim da ditadura em 1985 – algumas cópias são conservadas no Museo de la Memoria, em Montevideu –. Essa versão foi publicada em 2013 pela Biblioteca Nacional do Uruguai, em edição fac-similar, com o título de *El libro de los libros* – Catálogo de la Biblioteca Central del Penal de Libertad (1973-1985), edição coordenada por Alfredo Alzugarat, sob os cuidados do Departamento de Investigaciones y Archivos Literarios da Biblioteca Nacional. Além das cópias em fac-símile, a referida publicação conta com prévios textos elucidatórios de pesquisadores uruguaios, contando, inclusive, com a participação de Liscano que era diretor da instituição naquele momento; também com documentos anexados como amostras de papéis processuais do funcionamento e da história do catálogo (fichas individuais de empréstimos de livros, listas de livros feitas à mão, etc.).

O catálogo é constituído de cerca de duzentas páginas, nas quais constam os mais de nove mil livros registrados. No entanto, esse

fundamental documento histórico não exhibe sua própria história, essa repleta de complexidade, pois, como construção coletiva que foi, rondam-lhe as singulares histórias de seus usuários. E mais:

Fue producto de complejos procesos en los vínculos entre presos y carceleros, entre la sociedad en su conjunto y los militares, entre las organizaciones humanitarias internacionales y los mandos de la dictadura o sus representantes civiles Y, por sobre todo, entre los familiares de los detenidos y los guardianes de turno, entre nuestros familiares y las propias contradicciones de los guardianes de turno. (PHILLIPPS-TREBY; TISCORNIA, 2003, p. 142)

Como arquivo, o catálogo também foi simbólico e, além de operar na dinâmica de alimentar as ideias para além das celas, regia a criação de realidades imediatas, no que elas têm de invenção e de mútua interferência. Liscano deve muito de sua formação de leitor aos livros da biblioteca da prisão, portanto sua singularidade se constrói, ou melhor, se reforça na prisão, sobretudo pelo diálogo com a ficção, e o faz sempre por meio da pesquisa, da escolha, do trabalho com o arquivo. O catálogo, obra de construção e uso coletivos, leva, no seu anonimato, a possibilidade de entrada à única confraria literária possível para o preso que desejasse ser um escritor. Quase como numa sociedade secreta, os leitores do *Penal de Libertad* podiam, a partir dos livros lidos, de seus personagens, de seus autores, pactuarem numa língua única, quase ininteligível para o opressor.

Relatam algumas testemunhas, dentre elas o próprio Liscano (2013a), que ainda ocupada a prisão por alguns que não haviam sido liberados, outros presos ou pessoas ligadas a eles retornaram e levaram os livros da biblioteca, com prévia autorização do Ministério de Defesa, os quais foram doados à central sindical do país (Plenario Intersindical de Trabajadores – Convenção Nacional de Trabajadores (PIT-CNT)). Posteriormente, foram transferidos ao Museo de la Memoria de Montevideo, museu que se dedica à recuperação da memória sobre o terrorismo de Estado e a luta contra a ditadura, inaugurado em 2006. Infelizmente, quando, no ano de 2015, visitei o museu com o fim de estudar o acervo da biblioteca da prisão, fui informado de que os arquivos desejados não estavam disponíveis devido a não estarem totalmente inventariados, bem como, naquele momento, o museu não

dispor de profissionais especializados para se encarregarem desses arquivos.

Ainda sobre o catálogo (publicado com o significativo título *El libro de los libros*), chama a atenção que os números dos títulos das entradas, divididas no catálogo por país ou região, configurem-se, resumidamente, da seguinte maneira: literatura norte-americana: 646, latino-americana: 437, uruguaia: 424, inglesa: 399, francesa: 332, espanhola: 286, alemã: 147. Os dados demonstram uma forte entrada de textos originalmente escritos em inglês, em número quase idêntico aos escritos em espanhol. Igualmente os franceses estavam em número superior à literatura da Espanha. Isso reforça a ideia da literatura que mais se consumia no Uruguai na segunda metade do século passado, o que não é um dado menor se desejamos dar conta de que classe de escritos auxilia na elaboração do Liscano leitor e escritor. Igualmente, atentar para o número elevado de títulos alemães, o que reflete uma importância de leitura no Uruguai nem sempre visível, já que não há uma relação cultural tão clara entre os dois países como acontece notoriamente com a Itália e com a Espanha, por exemplo.

Essencial na elaboração das hipóteses deste trabalho, o catálogo, juntamente com os *Apuntes de la cárcel* de Liscano, determinam o terreno de leituras possíveis do objeto de estudos. Advirto que se podia ter, oficialmente, quatro livros permitidos na cela, e Liscano me comentou que, de forma permanente, mantinha um dicionário e livros de literatura (romance, contos)³⁸. Também livros de história, de matemática (no período que estudava essa matéria, até cerca de 1980) e de teoria (em especial da linguística e da literatura). Determinante, porém, é a ideia de perceber o catálogo como abertura e limite. Liscano, por longos anos leitor de um catálogo, gozava da liberdade do desejo, mas também da limitação que o próprio catálogo impunha e da incerteza da posse do oferecido por ele. Dos muitos livros oferecidos, dos muitos pedidos, dos muitos tidos em mãos, alguns, por motivos óbvios, mereceram constar num registro paralelo aos anos de reclusão e leituras. Esses apontamentos de algumas leituras comporão o texto fragmentário intitulado *Apuntes de la cárcel*.

³⁸ E-mail de Carlos Liscano em 2 de março de 2016.

CAPÍTULO V

6 O FRAGMENTÁRIO

Liscano começa a escrever na prisão na forma de fragmentos e em forma fragmentária. Já foi citado o elemento contingencial: a escrita em papeizinhos, o que obrigatoriamente revela um corte na escrita, no pensamento e no espaço (o limite do papel). Recordo que a *bio-grafia* de seu primeiro romance, o escrito ausente, ou seja, aquele que foi levado e nunca encontrado, revela uma concepção de amarração de pensamentos reflexivos (ou seja, daquele pensar que simula a *escrita* no calabouço, portanto sem lápis e papel) e que depois se tornariam um escrito único de união dos muitos pedaços. Seus demais escritos da prisão repetem o ritual, a reflexão e o contingencial do corte ao escrever em papeizinhos, só que já com o lápis e o papel em mãos.

Poder-se-ia fazer diferença entre os escritos quanto a sua acepção como documento. O diário do cárcere é concebido, na sua maior parte, como relato, ou pelo que se quer revelar ser, de um processo em curso, o que faz com que a escrita se veja necessária, ainda que com intervalos, para que seja constituído como algo constante. Nisso há algo de relatório, ou de relatos fragmentários, ou ainda, se se quer, de fragmentos de vida, como de certa forma todo diário se estabelece. Ou seja, explora a reflexão sobre a escrita para dar a ideia de continuidade de ações de vida. No entanto, em grande parte desse escrito o que se tem à vista são fragmentos na ideia de um universo fechado em si, mas que aponta para o afora (o ouriço romântico). Exemplo:

2.2.83

Descubro que mi universo literario novelístico consistiría en escribir en contra de mí mismo.

Anoto tema para cuento: El escritor pierde manuscrito de su novela y al reescribirla ve que no consigue la original. Así escribe tres o cuatro novelas, todas le gustan, todas son parecidas, pero ninguna es como la primera.

Dice: "Un día comprendí que escribir novelas era mi sino, pero no como novelista sino como individuo dedicado a sacar agua con las manos de un pozo y para quien habría un premio solo en caso de que los volúmenes o las formas del agua dada por sus manos, fuera igual dos veces

sucesivas, o alternadas, pero al menos dos iguales." (LISCANO, 2000a, p. 36)

Essa fórmula de narrar-se a partir de uma vida (sua) inventada se repete no conto “El informante”, e mesmo depois da prisão em vários outros textos, tais como em *El escritor y el otro* e em *El escritor indolente*. Por isso a reflexão irônica em seu diário do cárcere:

Enero 5

Ah, si no hubiera llegada. Si no hubiera principio ni fin y uno debiera seguir así, orbitando, como un satélite en torno a su piedra bajo la tiranía de leyes físicas.

Yo me pregunto, todavía me pregunto: ¿es que no habrá nadie?

¡Y todo parece tan de verdad!
(LISCANO, 1997, p. 142)

Já nos seus *Apuntes de la cárcel* a diferença está de que nesse escrito há maior ênfase na citação, no trecho transcrito, portanto o fragmentário está proposto a partir das partes arrancadas de um tecido maior, o que, bem entendido, diferencia-se do fragmento como noção e mesmo como gênero. Logicamente que essa maneira de tomar apontamentos além de ter sido determinante na maneira de composição de sua escritura tem também um desvio irônico sobre o qual argumento detidamente no final deste capítulo.

As leituras que Liscano fez na prisão por certo o levam a deduzir que a escrita de por si já é fragmentária, que essa é sua condição. Lê textos que dão a ideia de fechados em si, no entanto inacabados, como é boa parte da literatura do século 20. Obsessiona-se pela linguagem, que em última instância são frações que necessitam que sejam montadas, numa descontinuidade sem fim. Dizem Lacoue-Labarthe e Nancy:

[...] o fragmento funciona simultaneamente como resto de individualidade e como individualidade – o que explica também que ele não seja nunca definido, ou que estas aproximações de definição possam ser contraditórias.

Quando F. Schlegel anota “os aforismas são fragmentos coerentes”, ele indica que uma propriedade do fragmento é a falta de unidade e de completude. Mas o célebre fragmento 206 do *Athenäum* enuncia que o fragmento “tem de ser

(...) acabado em si mesmo como um porco-espinho” (DF,p. 82). Seu dever-ser, senão seu ser (mas não é preciso entender que há apenas ser enquanto dever-ser, e que este porco-espinho é um animal kantiano?), é formado precisamente pela integridade e pela integralidade da individualidade orgânica.

Mas devemos, de fato, ler este fragmento 206 inteiro: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”. A fragmentação é, portanto, compreendida aqui como separação, isolamento, o que vem a reconduzir exatamente à completude e à totalidade. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 73)

A poesia para os primeiros românticos é um contínuo vir a ser, portanto um processo, no que outro termo é lembrado por Lacoue-Labarthe e Nancy que é o de individuação, este como essência do fragmento, algo que é de uma tradição posterior, Schopenhauer e Nietzsche, mas que mantém sua relação com o romantismo. Já uma totalidade fragmentária (e a imagem do ouriço a espelha) não está posta em um ponto já que ela está como uma simultaneidade, ou seja, o todo será mais a co-presença de partes que uma soma. Nem todos os textos de Liscano são concebidos como obra de arte em fragmentos, mas, na sua maioria, são textos em que o fragmentário modula o escrito, como é *La mansión del tirano*. Ou seja, uma totalidade como pluralidade, mas cada fragmento como uma singularidade acabada, no qual nele está a relação com o todo.

Mas, antes de pensar que apenas a contingência obrigou Liscano a escrever em fragmentos ou fragmentariamente, há alguns outros elementos a considerar, mesmo que, de alguma maneira, eles também estivessem impelidos pelo *modus* de vida a que obrigatoriamente estava Liscano coagido. Não há como dissociar a escrita fragmentária de Liscano no cárcere com o processo de reflexão sobre a escrita e a linguagem, seguida de uma produção literária que se preocupa com o processo e não com a obra, portanto, sua escrita, ainda que impulsionada pelo pensar também com os livros, prevê-se como obra na ausência de livro (aqui penso em Blanchot). Obviamente, Liscano não escreve exatamente um livro na prisão, escreve projetos (porém, tendentes ao

não-projeto pela disposição fragmentária que se rebela contra a sistematicidade) que só se tornam livros estando ele na Suécia. Também é importante não perder de vista o fato de Liscano escrever textos que se compõem de partes que podem funcionar separadamente (como é *La mansión del tirano*), bem como vários relatos que propriamente não são contos, e ainda diversos textos escritos paralelamente e que presumidamente não estão relacionados taxativamente uns com os outros, o que dá a entender que o escritor se esforça em criar uma espécie de manta de retalhos em que cada pedaço pode não parecer estar conectado com um outro, ou pelo menos com aquele que vem em seguida, visto que, mais adiante, um novo pedaço possa vir a estabelecer essa conexão, e assim intermitentemente, fazendo-nos lembrar novamente o que dizem Lacoue-Labarthe e Nancy com respeito à individuação e à totalização na ideia do fragmento dos românticos:

[...] a totalidade fragmentária, conforme o que deveríamos nos arriscar a nomear a lógica do porco-espinho, não pode ser situada em nenhum ponto: ela está simultaneamente no todo e na parte. Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade acabada. Da mesma forma é a totalidade plural dos fragmentos que não compõem um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento. Que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma mas a co-presença das partes enquanto co-presença, finalmente, do todo a si mesmo (já que o todo é também separação e acabamento da parte), tal é a necessidade da essência que se desdobra a partir da individualidade do fragmento: o todo-separado é o indivíduo, e “para cada indivíduo há infinitas definições reais” (*Athenäum*, 82. DF, p.59). Os fragmentos são, para o fragmento, suas definições, e é o que instala a sua totalidade como pluralidade, e o acabamento como inacabamento da infinitude. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 74-75)

Já foi comentado nesta tese que, nos textos de Liscano, é fundamental perceber que escritos posteriores no tempo parecem ter sido projetados em pequenas alusões em textos passados. Igualmente, a

insistência em que um mesmo tema retorne, seja em escritos da prisão, seja muito depois. Ainda, personagens, vozes narrativas, cenas, imagens que voltam e, ao mesmo tempo, dão a vertigem de haverem saltado de antes do escrito que os precede. E isso está associado ao seu processo de escrita fragmentário. Talvez por isso Raul Antelo estabeleça a seguinte relação:

Si tomamos *El escritor y el otro*, cuyo título es casi una glosa del de Levinas [*El tiempo y el otro*], veremos que el libro de Liscano se compone de 89 fragmentos, esto si descartamos “Vencer el tiempo” (*el tiempo*: significante ausente que delata la presencia de Levinas), fragmento relativamente autónomo que se injerta antes del número 69. Maurice Blanchot argumenta de hecho que hay un efecto de rareza en la escritura que es propio de lo fragmentario. En el fragmento, la muerte, lejos de constituir una obra, ya se ha ocupado de su obra, abandonada en mortal desocupación, en crucial inoperancia. De ese modo, al tener lugar allí donde cabe morir, la escritura de lo fragmentario pone en escena, sobre un fondo de ausencia, vestigios de lenguaje, remedos de frases, imitaciones de pensamientos y simulacros de ser. “Mentira que nada verdadero sostiene, olvido que no supone nada olvidado y que está desligado de toda memoria” [*El escritor y el otro*, p. 83], pero es ese movimiento, precisamente, lo que nos permite hablar de la imagen y del texto como de un retorno. (ANTELO, 2013, p. 117)

Além da própria crítica que se organiza em torno de prototextos, ainda o texto que retorna problematizando a procedência e o que precede. Exemplo claro disso é o escrito pós *Mansión del tirano* “Diario de Hans”. Daí uma outra possível ligação com o *Athenaeum*, pois, como lembram Lacoue-Labarthe e Nancy (2004), o fragmento do grupo como termo literário difere do que até aquele momento se buscava como gênero inacabado, tal como os “Fragmentos” como formas de ensaio ao estilo Montaigne, ou seja, texto não discutido à exaustão, cunhados na ideia de inacabamento, que é a ideia moderna de que o inacabado pode ou deve ser publicado. Ou ainda, diferente de trechos, máximas, pensamentos, etc. O fragmento para os primeiros românticos detém a

ideia de um outro inacabamento, se delineia no que diz Friedrich Schlegel na sua *Carta sobre a filosofia* na ideia de “projeto”, termo que sentenciar um “fragmento do futuro”, quando seu inacabamento tem a “capacidade de ao mesmo tempo idealizar e realizar imediatamente”, e, neste sentido, dizem Lacoue-Labarthe e Nancy, “todo fragmento é projeto: o fragmento-projeto não vale como programa ou prospecto, mas como projeção imediata daquilo que, no entanto, ele inacaba” (2004, p. 73). É claro que Liscano leu e transcreveu excertos, textos interrompidos forçosamente, no entanto também leu muita produção concebida para atuar como fragmento, ou seja, textos que visam também discutir essa fragmentação, que assumem o risco deliberadamente de se mostrar como fragmento.

Outro recurso utilizado por Liscano, ainda que ele mesmo nunca o tenha admitido, é conectar sem pistas claras nomes ou apelidos de personagens, bem como referências a lugares e ou situações, nos escritos como referência biográfica ou reincidência literária, e que o assíduo leitor de seus textos, mas que o faz discutindo conjuntamente com eles seu processo de criação, pode se dar por conta. Recorro a um exemplo mínimo, que é a referência em mais de um texto do apelido “el rubio”, o qual se pode até atribuir a uma lembrança biográfica do escritor (inclusive de algum torturador), mas que me permite remeter ao título do conto de Tieck “Eckbert el rubio”, conto que Liscano pôde ler na antologia do romantismo alemão de Marí.

Recorto, a partir dessas relações, uma citação em *Apuntes de la cárcel*, que por sua vez é uma transcrição de Schleiermacher presente na antologia dos românticos alemães de Marí,

Es demasiado querer constituir la humanidad en uno mismo de dos maneras y con una forma determinada, y representarla con una conducta variada o traducida exteriormente en obras de arte para que todos tengan que ver lo que uno quería mostrar. Sólo quien se detiene en lo ínfimo, en la antesala de la personalidad, y se niega a determinarse firmemente por temor a la limitación, puede querer reunir ambas cosas para llevar a cabo sólo un poco de ambas. El que quiera lograr verdaderamente la una deberá renunciar a la otra. Sólo al final de la carrera hay un tránsito que es accesible únicamente a la perfección, la cual rara vez alcanza al hombre.

(SCHLEIERMACHER apud MARÍ, 1998, p. 167-168; apud LISCANO, 2016, p. 124-127)

Liscano, ao selecionar a citação, deve tê-la visualizado na sua dupla via, ou seja, como reflexão acerca de um trabalho no cerne da própria individualidade, mas também com a arte no centro do problema, na ideia de que a leitura dê certa unidade ao escrito ao propiciar certas inferências de união no que já tem de conectividade própria o texto. Contudo, para além disso, nas novas conexões que a própria leitura opera ao recriar o texto numa montagem própria. Nisso, a condição de perceber o detalhe, o não dito, o que muitas vezes o texto tem que criar por meio de novas interferências.

Ainda em seus *Apuntes de la cárcel*, Liscano transcreve um comentário de Marí, no prólogo da primeira edição de *El entusiasmo y la quietud*, que antecede a seguinte citação: “La poesía romántica es universal y progresiva. Sólo es en tanto que deviene”. Marí, talvez por descuido, não atribui autoria à frase, mas claramente se refere a Friedrich Schlegel. A parte transcrita:

La visión totalizadora, latente en la mente del artista, tiende a la unidad en la realización de la obra, pero el *conocimiento* que adquiere el artista en la realización le genera nueva inquietud y nuevo entusiasmo para la incubación, inspiración y realización progresiva de otras tantas obras, que, conteniendo a las anteriores, conducirán al fin último y primordial: la unidad de vida y obra, de realidad y deseo, de sueño y vigilia en la totalidad inmanente. (MARÍ, [1979] 1998, p. 24; apud LISCANO, 2016, p. 124, 125 [grifo de Liscano])

Percebe-se o desejo de, desde a escrita, atuar em meio ao pensar fragmentário, que do contrário poderia exercer um mal-estar pelo caos aparente, daí haver sublinhado no manuscrito a palavra *conocimiento*. Portanto, é na reflexão do que escreve que se dão as conexões próprias no pensar, plasmadas numa obra sempre incompleta.

Desse modo, ao estudar algo do romantismo alemão, Liscano pôde aperceber-se, ainda que fosse preciso sua própria contribuição na leitura, já que o panorama apresentado nos textos lidos também era fragmentário, de que o fragmento era uma marca indissociável na exposição, pois, partindo do fragmento, os românticos alemães do

Athenaeum escreveram seus mais destacados textos. Além disso, é no fragmento e no fragmentário que problematizavam um lugar outro, seja no filosófico, enquanto alternativa à sistematização, seja no literário, enquanto pensar tanto completude quanto inacabamento da obra.

É de destacar que, na antologia de Marí, a própria forma em que os enunciados no livro são apresentados parte muito do gênero proposto pelo grupo de Iena, em especial em *Fragmentos* e em *Ideias* de Friedrich Schlegel, e também nos fragmentos de *Pólen* de Novalis. Além disso, em Wackenroder, com uma explicação sucinta sobre a arte (“De las diferentes categorias en cada arte”), ou fragmento de carta (“Fragmento de una carta de Joseph Berglinger”). Ainda, de diferentes autores que participaram daquele período primeiro romântico, estão presentes no livro pequenas peças de textos maiores, monólogos, narrativa curta, *conversa*, etc., ou seja, leituras que dariam a Liscano importantes contributos para a formação do escritor em vias de escrever seus primeiros manuscritos literários.

Contudo, é importante ressaltar que não é simplesmente a forma fragmento que importa, mas sobretudo a composição de um texto ainda que mais longo sob modo fragmentário. Penso que seus escritos do cárcere propõem essa pluralidade como obra e na obra, e sua completude se dá justamente na união das conexões soltas que também operam sós. Como que o “encadeamento” parece estar suspenso, mas que uma unificação ou uma identidade se dê no “convívio livre e igual” das diversas partes particulares do e no escrito, e assim apareça a “diversificada porção de achados”, como diz no fragmento 103 do *Lyceum* citado por Lacoue-Labarthe e Nancy (2004, p. 75).

Liscano muitas vezes também deve ter pensado em si mesmo como um conjunto de fragmentos, pois sua vida se recompunha por reminiscências e por leituras salteadas, e talvez ele próprio tenha se identificado ao ler em Friedrich Schlegel na antologia de Marí o seguinte: “No puedo brindar de mi personalidad ninguna muestra más que um sistema de fragmentos, porque yo mismo soy algo por el estilo; ningún estilo me es tan natural y fácil como el fragmentario” (SCHLEGEL, F., apud MARÍ, 1998, p. 108). Não é demais tornar a referir que o romantismo alemão se esforçou, à sua maneira, em fazer desaparecer as fronteiras entre a arte e a vida, como assevera Octavio Paz (1993). E o caso de Liscano propiciava que a arte se inserisse com muita força em sua vida, daí que o reminescente (tão presente em sua obra) se adira à proposta da escrita fragmentária, ou ele próprio se revele ser uma condição para tal. Duarte diz que, “partindo da autonomia da arte, os primeiros românticos a conectaram com a vida porque

admitiram, desde o começo, que a própria arte é viva, é tão viva quanto o resto do que chamamos vida” (2011, p. 116). E o fragmentário entra em jogo necessariamente quando há este contato entre a arte e a vida.

6.1 O IMAGÉTICO

Na prisão, a imaginação trabalha com o fragmento através de pensamentos reflexivos que produzem séries que motivam a posterior escrita nos papezinhos (fragmentos). Também se pode pensar que imaginar é ver. Ver a escrita, ver a cena. Ver a cela, célula de criação, verdadeiramente a cena de criação literária de Liscano. Já que proibido, escrever era um gesto transgressor. Mas também o era sua mirada, o olhar que ele pôde dar à situação e também à imaginação. Em determinadas celas, havia a possibilidade de dirigir o olhar ao mundo exterior à prisão por meio de uma pequena abertura no alto, visão essa que trazia um descampado, já que o *Penal de Libertad* está localizado numa zona de campo aberto. Assim, muito de sua visão era enquadrada, limitada por bordas. Por isso a importância do remanescente e da imaginação para criar arte e vida. E no momento em que tomava aquela decisão radical de ser escritor implicava que tal eleição criava uma nova janela, de modo a exercer a visualização de composição da experiência e da existência. Seria o traço o que lhe faria trabalhar o recriado em seus dispositivos internos. E nisso foi fundamental essa noção do olhar, tanto para fora como para dentro. Sua escrita, que sempre teve algo de visual, num sentido reverso, mais tarde, se faz presente, em seus trabalhos imagéticos, na legenda.

Ainda na prisão, Liscano se propõe realizar alguns trabalhos manuais, porém o imagético ainda não fazia parte de sua produção criativa, com a exceção de algumas formas geométricas inseridas em couro que produzia para os companheiros da prisão. Conta-me, numa entrevista de janeiro de 2015 ainda não publicada, que seu interesse pelas artes plásticas se estabeleceu previamente à prisão. Antes de cair preso, interessava-lhe, por exemplo, a arte abstrata, gosto que mudou drasticamente mais tarde, pois decidiu que a figura humana deve estar presente na imagem plasmada, que ali deve figurar um rosto. Porém, no cárcere, a despeito das óbvias privações de espectro cultural e artístico, consegue, através dos livros, apreciar reproduções de pinturas. Ou seja,

mais uma vez, desde a prisão, projeta algo que muitos anos depois se concretiza ao trabalhar com a arte de desenhar.

Quando na Suécia, junto à sua produção literária, que é intensa já que passará a limpo seus manuscritos do cárcere e publicará vários livros, Liscano desenvolve trabalhos paralelos com as artes plásticas, mas que na verdade são projetos que se atravessam, pois tanto a literatura quanto seus desenhos se contaminam uns com os outros, por isso, num primeiro momento, ele se interessou pela arte que conjuga texto e imagens, como as histórias em quadrinhos ou historietas. Foram dois anos estudando teses sobre o assunto, visitas a museus, conversas com desenhistas. E como já fazia com a escrita, reflexiona sobre o universo dos desenhos e historietas, inclusive reflexiona sobre a reflexão que emerge dessa imersão. Apesar da paixão pela complexidade desse mundo imagético, demora a dar forma a uma publicação, o que ocorrerá somente na sua volta ao Uruguai, com a publicação em 2003 de *Soy el tarumba les presento es al ñudo empujar. Monólogo de mi socio carlos liscano*.

Em 2006, sai *Nulla dies sine línea*, uma compilação de desenhos com personagens que manifestam o desejo de bocas falantes, como sugerem os textos dentro de *balões*. *La libreta negra*, de 2011, rompe um tanto a relação desenho-texto ou texto-desenho, característica forte nas publicações anteriores, nele agora as imagens querem se sobrepor ao texto, por isso aparecem as legendas. A partir disso, nos seus mais recentes livros em que prepondera a imagem, os textos acompanham os desenhos a modo de relato, assim os *balões* dão lugar à escrita marginal que comenta, reflete, conta. Por vezes, a escrita opera quase em forma didascálica. É o caso dos últimos livros lançados em 2014, *La libreta de cuero* e *Viaje a la noche*. Abunda neles a escrita paralela, também certa unidade como história narrada. É possível vê-los como retratos de experiências cotidianas, de reflexões sobre a linguagem e a arte, também de experiências íntimas ou de autorretrato. Assim, cabe pensar esses trabalhos não como atividade paralela à do escritor, mas como forma de concretizar em imagens uma tendência que vinha desde os primeiros manuscritos na prisão, qual seja o trabalho com cenas e o corte, somente invertendo a preponderância de um sobre o outro. Se, na prisão, o traço da letra escrita se sobrepõe, não significa que a imagem não estivesse presente, porém dando ao leitor uma maior participação na imaginação delas. Já nos trabalhos com desenhos tanto a imagem quanto a escrita deixam um maior espaço à leitura, e ainda que prevaleça o traço desenhado, a escrita trabalha no sentido de propor a reflexão a partir das

palavras, assim configura-se o processo reflexivo por meio do fragmento.

É desse modo que se apresenta a questão da *legenda*, ou ainda, como engenho reflexionante, a questão dos *parerga*. Os *parerga*, segundo Derrida (2001), são notas, sejam ao pé da página, no fim de um capítulo, entre parênteses, ou seja, frases que atravessam o discurso, mas que não anunciam um significado completo com relação ao texto mencionado.

Liscano afirma que seus desenhos são uma continuação da reflexão sobre a escrita. Além disso, “traté de contar histórias sin palabras” (2015c), diz, mas com o desenho em função de um texto. Inclusive a história de nascimento de ambas produções, ou seja, com a escrita ou com o desenho, se assemelha, pois me confessou que iniciou com os desenhos sem tantas pretensões, como quando dava os primeiros passos com a escritura. A escritura com o tempo se tornou uma atividade séria, até pesada. E, se antes muitos dos desenhos ele jogava fora, passou a trabalhá-los como com sua produção literária, guardando-os como se fossem apontamentos de *projetos*. Daí a trabalhar com o arquivo e, a partir da montagem, os livros publicados com seus desenhos, e as exposições. Sua metodologia admite cadernetas (*libretas*, em espanhol), algumas presenteadas por amigos e, ao desenhar, nelas busca certa unidade.

Já que o pensamento, a imaginação, a linguagem, são fragmentários, e o desenho é um fragmento, uma *libreta* que os junte pretende dar a ideia do pensar em infinitude. Comenta-me que certa vez destacou de um caderno os desenhos que fazia naquele momento e se pôs a armá-los em uma sequência, a formar um todo para ter uma possível completude.

Portanto, não faz desenhos, senão séries. Para ele, desenhar em uma *libreta* é como escrever um livro, com seus nós, continuidade proposta, temas recorrentes. E se comprova ao folhear *La libreta de cuero*, publicação de 2014, que tem como subtítulo “Apuntes para la vida del señor L, copista” (portanto, análogo a “Vida del señor L, copista, contada por Rododerio Azul Junior”, parte do livro *El escritor indolente*). É uma história com personagens e narração, e que pode ser vista a partir da própria ironia ao ser relacionada a uma das séries de sua obra literária. Já o que sucede com *Viaje a la noche*, também publicado em 2014, é que os desenhos e a escrita se unem em torno a uma escrita outra repleta de imagens desde a obra de San Juan de la Cruz, a quem é dedicada a epígrafe: “¡O noche amable más que la alborada!”. Nesse

livro de desenhos e escritura, conta-se a noite e conta-se na noite, e mais uma vez são expostas reflexões por meio de fragmentos da história de Hans, personagem itinerante na obra de Liscano.

Quando as referências são advindas das artes plásticas, é possível pensar em Bernard Buffet de quem Liscano conheceu o trabalho ainda estando preso, e que certamente lhe impactou por seu traço simples, também por pensar o autorretrato. Liscano me disse que, a partir disso, passa a se interessar pela arte pequena, ou *art brut*, como já havia apontado Ignacio Bajter. Conta-me ainda que é atraído pela arte dos “sem formação”. E, em quanto à simplificação se refere, Liscano procura utilizar a pintura e o traçado “a veces al estilo Kafka, otras como algunos esperpentos de Grosz [...]”, diz ainda Bajter (2013, p. 39). Isso provoca a ideia de que as pequenas histórias são contadas para si ou de si de forma direta, árida. Movimentos constantes que atravessam também os seus escritos. Fernando Loustaunau considera:

Liscano televisa con la palabra y en su obra plástica está la palabra. Estos dibujos, estos borrones, estos diseños, estos borradores, estas manchas, estas piezas de arte mínimas, son un corpus coherente. Pueden desdoblarse y leerse independientemente de la obra literaria de Liscano. Y son más que satisfactorias actuando autónomas. Pero son más completas, en el sentido más ambicioso del término, si podemos insertarlas en el marco general de un artista-escritor. (LOUSTAUNAU, 2013, p. 200)

Por isso quando nos acercamos à obra de Liscano, vemos um tramado de peças que se entrecruzam, peças de outros, peças de sua própria obra, e que retornam como fragmentos, como reflexão que também comenta e renova a própria produção. Logo, Liliana Reales, remetendo-se ao conceito de *atlas* de Didi-Huberman, comenta o seguinte sobre a obra de Liscano:

No es fácil montar la historia literaria de Liscano, que se esboza casi como aquel pequeño pero delirante “Atlas” que un día Liscano (o su Otro) soñó y que podrían permitir remontar un cierto pasado y encontrar tal vez nuevos aportes para leer nuestra literatura del presente [...] la obra de Liscano es un ambicioso tramado que lee e

interviene en algunas de las transformaciones culturales y políticas pasadas, y que, a su modo, se abre al devenir, en la misma medida en que estimula una actividad productora de asociaciones. (REALES, 2013, p. 13)

Associações também como reflexões sobre o ato de criar, sobre o ser artista. E seus desenhos, além de proporem uma história a ser contada, trabalham como se fossem um diário. Por vezes, com anotações dispersas, no limite do inconexo.

Chama a atenção, entre os vários trabalhos com o desenho publicados por Liscano, um que se desvia do sentido de querer contar *uma* história como unidade. Trata-se de *La libreta negra*, conjunto de desenhos produzidos entre os anos de 2003 e 2008, e publicado em 2011, no qual se vê a valorização do contar *a* história com cortes acentuados, como se fosse um diário em que o reflexivo e o irônico propõe olhar em várias direções e a múltiplas facetas. Nesse trabalho, à diferença dos outros, o texto que acompanha o desenho é mínimo, assim, dos 69 desenhos, 50 estão sem texto aparente. E as imagens refletem em si, por isso tendem ao autorretrato e o que este problematiza do olhar.

A imagem, como se sabe, tem sido uma preocupação constante de muitos escritores e demais pensadores desde sempre, e se reforça hoje como temática de importantes trabalhos, não sem um entusiasmo muito particular, derivado da força com que a imagem se insere na vida desde a modernidade. Derrida, por exemplo, numa série de textos compilados e publicados em Florianópolis, no ano de 2012, sob o título *Pensar em não ver*: escritos sobre as artes do visível (1979-2004), e, mais especificamente, numa conferência até então inédita proferida na Escola Superior de Arte de Le Havre em 1991, que, na publicação referida, recebe o título de “Com o desígnio, o desenho”, trata, entre outros temas, sobre uma sorte de *experiência de engeguement* que o desenho propicia. E daí penso em Liscano, não só no que seus desenhos revelam da sua disposição de pequenas histórias, mas também no próprio ato de desenhar, já que, em certa medida, ao desenhar, expõe e oculta problemáticas relacionadas à tarefa de criação artística.

Já para Didi-Huberman, a imagem é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo, algo que recorda como que uma arte da memória, e, sendo bem *olhada*, também é uma experiência que desconcerta, por certo pela fratura na capacidade de dar sentido. Logo,

pode-se sugerir que, junto a um silêncio que se faz presente nessa experiência, reside certa cegueira.

No caso de Liscano, não se trata de pura imagem metafórica se considero que ele tateava com as mãos na escuridão, percorrendo linhas e saltando espaços para compor escrita e/ou desenhos, que por sua vez farão parte de outros espaços de um corpo que se quer único – um papelzinho, um livro, uma caderneta –, corpos com o corte num *corpus* inconstante.

Se cada fragmento já é uma eclosão de significações, é de pensar que juntos existe a tentação de considerá-los como uma cadeia mais ou menos definida que sugere valor de sentido. É o que Derrida chama de orientação de um *desígnio*, ou seja, de que nos vemos obrigados a pensar necessariamente num sentido ou numa finalidade do que vemos como forma ou figura, ou seja, aquilo que pretensamente qualquer desenho sugere. A partir de um sentido ou de uma finalidade, insere-se o desejo de partir em direção a uma *interpretação*. Não obstante, Derrida diz, acorde com o pensamento sobre o rastro que ele trata em sua obra, que no fundo o traço “dá tudo a ver, mas não é visto”. Além disso, em certa medida, o próprio desenhista se sente cego quando desenha. Ou seja, ainda que veja, a mesma experiência do desenho é uma experiência de engeguecimento já que não vê o traço desenhado até estar desenhado.

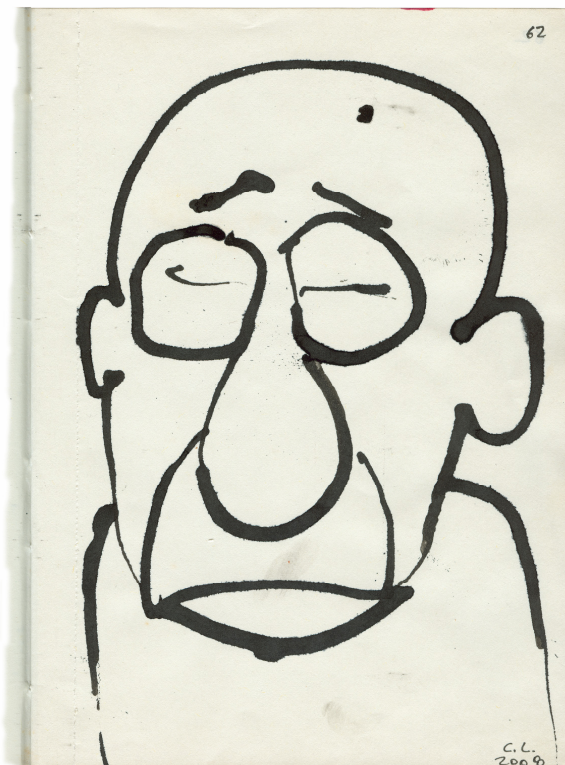
Então, se se pensa o desenho como essa experiência, tampouco se deve sucumbir à facilidade da crença do significado unívoco, mas antes perceber o *insignificante* que parte do significante, ou seja, o próprio traço. E o traço não necessariamente é um contínuo, mas se traça com intervalos, daí também essa sua relação com o fragmento. Pensemos no que cada fragmento (mesmo um conjunto deles) que se propõe como significado deixa transbordar a ponto de permitir um discurso. E se é fragmentário, tão importante é visualizar seu entorno, o entorno ao traçado. Também suas molduras e bordas. Ainda, seu fundo. Não sem motivos Jean-Luc Nancy (2003) indica que a imagem é destacada de um fundo, ela é recortada de um fundo, e que o recorte faz as margens em que a imagem se enquadra.

Ao traçar, se trabalha também com os olhos, mas não se vê o traço desenhado até que se conclua cada um deles. É como caminhar num caminho sem ver o caminho que falta, pouco se vê do que está sendo percorrido, mas se percebe o próprio caminhar. Essa imagem é recorrente nas anotações de Liscano, essa dificuldade de escrever (ou desenhar) que exige a presença presente. Analogia cabível também a sua relação com a arte na prisão ou no calabouço, sem que haja necessidade de aqui especificar mais do porquê. Mas vale pensar na imagem do cego

que, ao traçar em enceguecimento, pede ajuda às mãos, que põe as mãos à frente a auxiliar no trajeto previamente pensado, aquele que não se deixa ver no momento. Aquele que usa o traço é de algum modo cego por ser surpreendido pelo próprio traço que ele trilha, por isso é um vidente, um visionário, como diz Derrida (2003).

O fato de Liscano comentar que muitos de seus desenhos começaram a partir de manchas feitas com um conta-gotas atesta a ideia de trabalho de cego às ações pictóricas que vão se estabelecendo. No entanto, não só o contexto contribui a que sejam traçadas tais reflexões, portanto não só o entorno ao desenhado, nem só o que está fora dele, mas também o que deflagram os traços. Na *Libreta negra*, visualizam-se figuras humanas fantasmáticas, nas quais os olhos desenhados são olhos olhados, não olhos videntes.

Figura 4 – olhos enceguecidos



Carlos Liscano, desenho nº 65, *La libreta negra* (dimensões originais modificadas).

São olhos enceguedidos, por vezes olhos fechados. Nessa experiência do desenhar e do desenho, a reflexão também como reflexo especular.

Diz Derrida que, quando vemos olhos, vemos olhos videntes, olhos que nos veem. Portanto, não vemos os olhos, vemos nos vendo, ou simplesmente vendo. Fica estabelecido a partir disso um diálogo com Didi-Huberman em, por exemplo, *O que vemos, o que nos olha* quando diz: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Tal qual a experiência de trocar olhares com todo o constrangimento implicado: vemos o outro vendo e não vemos seus olhos. O que não se dá com os olhos de um cego, já que dado que não veem, não nos veem, por isso os vemos como olhos ou como objetos.

Nos desenhos em que Liscano retrata, aparentemente, experiências muito suas por meio do que parecem ser autorretratos, os olhos não veriam seus próprios olhos, a menos que diante de um espelho. O espelho pode ser representado pelo próprio rosto desenhado:

Figura 5 – a alteridade, o especular



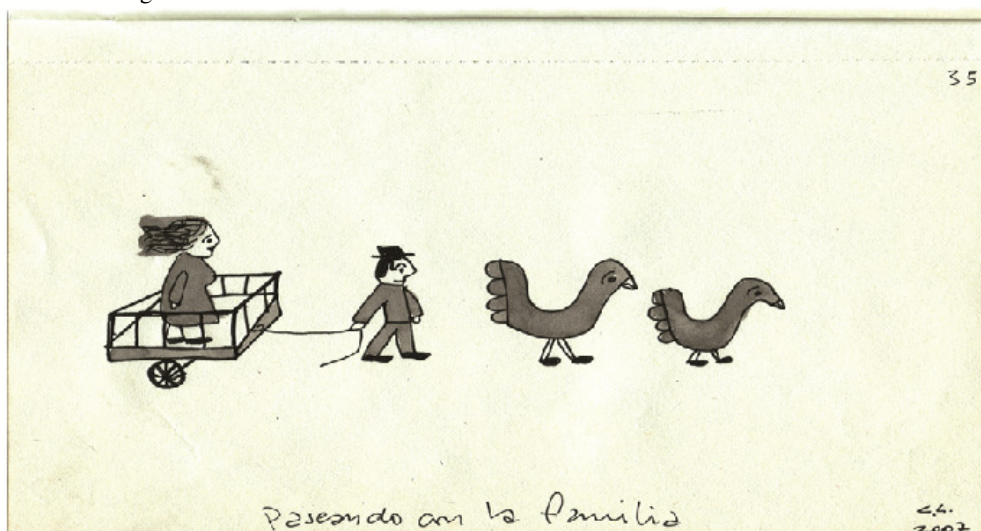
Carlos Liscano, desenho nº 37, *La libreta negra* (dimensões originais modificadas).

E, diante do espelho, quem está olhando quem? Está-se vendo ou se está sendo olhado? Pode-se estar na posição de espectador nesse tipo de situação, por isso Derrida aponta que, ao ocupar o lugar do espelho, ele o torna de algum modo opaco ao impedi-lo ou proibi-lo de refletir a própria imagem. Diz que, a partir disso, somos a condição de sua reflexão, a possibilidade de sua reflexão e a condição de impossibilidade de sua reflexão. Como se fosse uma experiência em que engeguecemos o autorretratista, como a perfurar-lhe os olhos. Por isso o desenhista se assemelha a alguém que tem os olhos perfurados pelo outro, por aquele a quem ele mostra ou a quem ele se mostra (DERRIDA, 2012).

Semelhante ao que já tinha ocorrido com *La mansión del tirano*, quando de sua segunda publicação, na qual Liscano comenta algumas partes do escrito, na *Libreta negra*, numa espécie de introdução ou prólogo, ele comenta sobre sua forma, algo de seu conteúdo e como foi concebida, isso de forma bastante mais sutil que em *La mansión del tirano*. Ainda assim, seus comentários, mesmo que sem intenção, induzem a uma leitura, delineiam certa perspectiva. No instante em que de algum modo glosam, antecipam uma interpretação, portanto limitam ou definem, mais ou menos, o que é intrínseco ao que está desenhado. Poderíamos, sob essa influência, ler com figuras de cachorros, de campo, de mundo pequeno. Também sugerem, assim, o que lhes é extrínseco. O paradoxal é que, por outra parte, o mesmo acontecimento pode desestabilizar a leitura, justamente por sugerir pensar que as relações não estão, claramente, nem fora nem dentro.

Em muitos dos desenhos de Liscano está junto o traço outro da escrita. A escrita desenhada tanto pode atuar como legenda quanto separadamente, como um outro fragmento, embora Derrida refira que, em todas as artes, já há *texto*, no sentido que ele trabalha o termo. As artes visuais não escapam a isso, já que “o efeito do espaçamento já implica uma textualização” (DERRIDA, 2012, p. 29). Nos desenhos 35 e 36 de *La libreta negra* (todos são numerados, alguns datados e outros apenas levam o ano), por exemplo, observa-se que está escrito (ou desenhado?): “Paseando con la familia” (FIGURA 6) e “¿A dónde vamos?” (FIGURA 7), respectivamente:

Figura 6 – um desenho com escrita



Carlos Liscano, desenho nº 35, *La libreta negra* (dimensões originais modificadas).

Figura 7 – outro desenho com escrita



Carlos Liscano, desenho nº 36, *La libreta negra* (dimensões originais modificadas).

Liscano normalmente trabalha seus desenhos com relação à sua reunião de forma similar ao que fez na prisão com seus escritos. Datas ou anos impressos sugerem a estrutura de diário, além disso, o diálogo consigo mesmo também reflete um dizer com a interlocução. Didi-Huberman alude, em *Quand les images prennent position*³⁹ ao diário de trabalho de Bertold Brecht, no qual o escritor alemão trabalha com imagens, formas, poemas, como forma de registrar a Guerra do Pacífico, dando forma a um material histórico-pessoal por meio de montagens temporais e reminiscências. Considera Didi-Huberman que, para Brecht, essas imagens de guerra solicitam as reminiscências próprias, imagens de suas experiências durante a Primeira Guerra. Brecht trabalhava com o epigrama, como que remetendo ao já morto, ou às formas em que o morto se oferece *ante nossos olhos*. Mas também, fundamentalmente, o epigrama, analisa Didi-Huberman, caracteriza-se por manejar *simplicidade e variação*. Daí a relação que busco aqui ao lembrar de Brecht por meio do pensador francês, já que Liscano, leitor de Brecht na prisão, faz uso, em sua obra, de um misto de distanciamento brechtiano e de aproximação da própria história remanescente. E, nessa ideia de aproximação, destaca-se o que Didi-Huberman nota em Brecht: “Distanciar es saber manipular el material visual y narrativo como un *montaje de citas* que hacen referencia a la historia real [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 78), que é o que Brecht chamava de *arte de historização*.

A forma como Liscano constitui sua arte visual a aproxima de como realizava a construção de muitos de seus personagens de suas narrativas na prisão. Alguns desenhos performatizam figuras humanas que parecem estar *caladas*, suas bocas não se *movem*, tampouco há balões com falas, mas sim são acompanhados de uma voz que conta. Por sua vez, sugerem que a fala é provocada. Insinuam a experiência pessoal e a marca de um trabalho, como “manchas de itinerários” conforme diz Loustaunau (2013). O discurso também pode se dar através da experiência de um cego, pois a fala é cega, como declara Derrida (2012), a própria palavra é cega. A experiência da palavra é a de que jamais vê, mas sim é escutada, ainda quando a lemos, pois sob sua forma escrita só há palavra na medida em que ela é escutada sem ser

³⁹ Utilizo a versão em espanhol *Cuando las imágenes toman posición*. Madri: Machado, 2008.

vista. Assim que a experiência de engeguecimento é a experiência da palavra em ação no desenho ou a propósito dele.

Por outro lado, a experiência da fala requer a presença, está do lado do *logos*, dando assim na experiência como é entendida pelo senso comum: como vivência, próxima à vida presenciada no presente. Esse é o entendimento de experiência que difere da que tem Derrida e também os românticos de Iena, ou seja, no sentido histórico, sem risco, em que se prevê seu trajeto e seu começo. Opõe-se a isso a ideia da experiência que presume perigo, como travessia, viagem, movimento. Nisso a noção de rastro como sendo a própria experiência, no sentido de que nada nela se resume ao presente vivo, mas sim que esse presente vivo é estruturado como presente por meio da remissão ao outro ou a outra coisa, como *remissão a*, como se, a partir desse ponto de vista, não haja limite, como se tudo fosse rastro.

Na travessia do traço há um deslocamento no espaço, e, nesse sentido, Derrida pensa na experiência do cego que atravessa o espaço sem ver, colocando as mãos à frente para avançar, algo que o desenhista faz de modo análogo ao operar num trajeto que não vê no momento imediato. Pensamento que o filósofo argelino desenvolve desde sempre, exemplo disso é o “quase conceito” *différance*.

Poderia parecer um desvio desnecessário querer aqui aproximar o desenho-escrita de Liscano com noções desconstrucionistas, quando minha intenção é ler Liscano principalmente com Iena. Além disso, dar a impressão de um colapso teórico nessa aproximação do romantismo com Derrida, no entanto, não é o que pensa Gadamer, por exemplo. Mesmo com muitas considerações de oposição aos postulados derridianos, Gadamer, em *Hermenêutica em retrospectiva*, assume (como quase todos os pensadores contemporâneos que cito aqui) certa dívida do pensamento do século 20 com o romantismo e também com o idealismo alemães. Exemplifico com uma fala de Gadamer quando este está analisando questões derridianas como o signo, a *écriture*, a metafísica da *présence*, compreensibilidade, e contrariando a acusação do franco-argelino (em *A voz e o silêncio*) de que a hermenêutica estaria para o fonocentrismo. Longe de querer entrar nessa discussão, interessa-me apenas ilustrar que tais questões estão sempre sendo relacionadas ao romantismo alemão.

Tornou-se naturalmente claro para mim que eu me encontro nas proximidades do romantismo primevo com a virada dialógica da hermenêutica. É possível encontrar referências ocasionais quanto

a isso em meus escritos. No entanto, percebi com interesse que há ainda mais antecipações dessas perspectivas em Friedrich Schlegel do que pude reconhecer outrora. – O tema da *différence*, que transcorre no primeiro plano em Derrida, ainda se reflete em um outro processo histórico-lingüístico da língua alemã. Tenho em vista aqui o termo “auto-compreensão” (*Selbsterständnis*). Uma

palavra relativamente nova em alemão, que despontou lentamente na teologia dos anos 1920 – certamente não sem a contribuição filosófica de Heidegger, reside sobretudo na formação dessa palavra um momento processual.

[...] Exatamente do mesmo modo que na “desconstrução” derridiana, a autocompreensão com a qual contribui o ato de compreender se acha para além da primeira investigação lógica de Husserl e do assim chamado platonismo da fenomenologia.

As correspondências entre o romantismo primevo e o nosso próprio desenvolvimento filosófico no século XX não repousam apenas sobre a retomada do pensamento desse epígono romântico chamado Kierkegaard [...] Há muitas outras correspondências convincentes. Temos aí antes de tudo a posição dominante que Fichte conquistou outrora naqueles anos do romantismo primevo e que se assemelha em alguns pontos à posição de Heidegger em nosso século.

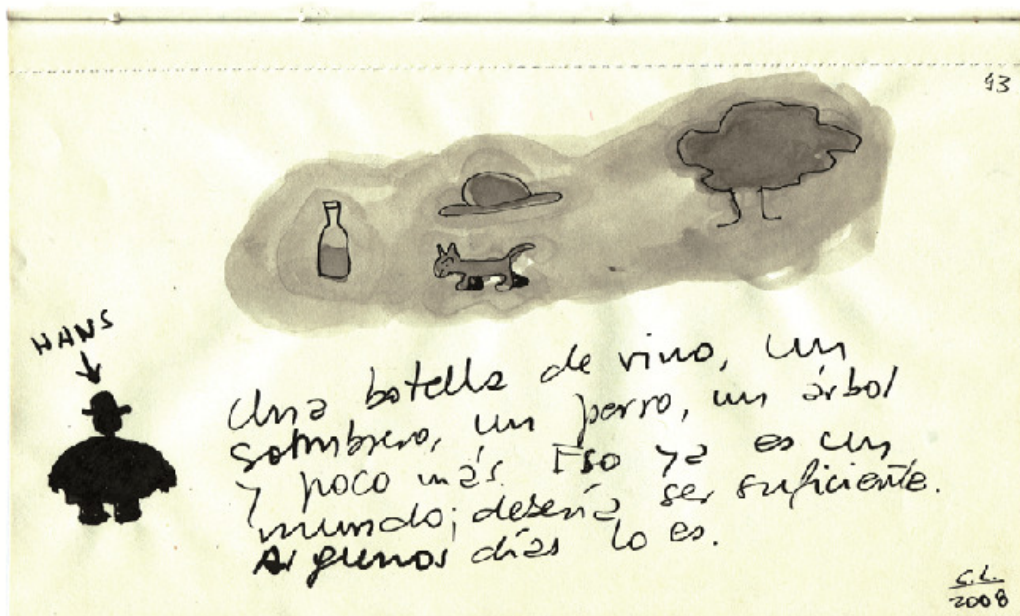
[...] A hermenêutica retém uma experiência e não é nenhum método de constatar o sentido “correto”, como se esse sentido pudesse ser algum dia alcançado desse modo. Esse é o tema de minha confrontação com Derrida. A diferença está na identidade, senão a identidade não seria identidade alguma. O pensamento contém adiamento e distância, senão ele não seria pensamento algum. (GADAMER, 2007, p. 71-72, 74, 82)

Como parte dessa questão está Lévinas e a alteridade. Por isso é interessante, em Liscano, a recorrência do contorno do rosto, do contorno de um rosto outro. O rosto que se olha como esboço especular. Também o rosto em relação com um outro que se mostra a partir da

dúvida de quem é o *eu* e quem é o *outro*. Tocados somos pela conveniência da semelhança, diz Nancy (2003), numa “tração e atração de *mesmidade*”. Em vários livros de Liscano, tal imagem especular projetada é a figura do indivíduo de papel, em fragmentos, que ensaia a escrita de alguém e, ao fazê-lo, se dá conta de sua falta de unidade, que se vê como outro, como outros.

Não há como idealizar uma separação radical de cada produção de Liscano, nenhum de seus trabalhos parece exigir autonomia. Sua obra, a manuscrita no cárcere, em relação à mais recente, apresenta aparentes giros, mas que não impedem interferência de um texto no outro, antes necessitam dela. Nos desenhos, repetem-se figuras recorrentes na narrativa de Liscano, qual a árvore e também Hans que reaparecem no espaço do desenho nº 43 de *La libreta negra*:

Figura 8 – relações *con-textuais*



Carlos Liscano, desenho nº 43, *La libreta negra* (dimensões originais modificadas).

Foucault, tratando de e com Magritte, em *Isto não é um cachimbo*, avalia a *diferença* e/ou a dissociação existente entre “semelhança” e “similitude”, em consonância com o que já tratava em *As palavras e as coisas*. Escreve Foucault:

A semelhança tem um “padrão”: elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar. (FOUCAULT, 1988, p. 60-61)

Portanto, no desenho que possibilita o paradoxo do “texto em imagem”, “da imagem com sua legenda”, em que o signo verbal e a representação visual estão em cruzamento, pode-se inferir um olhar que busque uma multiplicidade de proposições, ou enunciados que ponham em vertigem o que vemos, sem uma assertiva última.

Percebe-se que o que Liscano escreve ou desenha diz respeito a reminiscências de experiências. No jogo que faz, Liscano, com as imagens traçadas ou narradas, nem sempre aponta um rompimento expresso entre a realidade e a ficção. E os exemplos anteriores inserem a dúvida se realmente para o escritor tal separação é possível, e não apenas um recurso retórico.

Didi-Huberman (2007) assinala que a imagem toca o real, entendendo isso não como o oferecimento de uma verdade da realidade tocada, mas sim que a imagem se aproxima do real e, desse contato, faz surgir como que um ardor, no qual somos consumidos. A imaginação,

força constituinte da imagem, não é uma faculdade de *desrealização*, conforme Didi-Huberman, pelo contrário, na sua capacidade de *realização* ela se distingue, por exemplo, da simples fantasia pela potencialidade de um *realismo* que lhe é próprio⁴⁰. O mesmo se poderia pensar da memória, ideia que intensifica a noção da imagem como o que tocamos e o que nos toca.

Por isso podemos ser deslocados da capacidade de dar sentido a tudo que vemos e ao que tocamos, talvez pelo costume linguístico de tentar legitimar a tudo previamente. No entanto, por sua vez, talvez operar com outra linguagem na relação com a imagem, que também operará sobre nós. E ela trabalhará em nós com o que traz do tempo e nós com o que trazemos do tempo.

Tanto as recordações de Liscano de seu mundo ficcional como as do seu cotidiano são parte constitutiva tanto de um como do outro. Lembranças de personagens, factuais, ficcionais ou ficcionalizados, que operam de modo similar na memória, que é quem oferece material para a produção de seus trabalhos. E se pode pensar que esse vasculhar na memória é signo de perda, aí sim pela contingência do que vivenciou por muitos anos na prisão. Algo como o que diz Didi-Huberman quando se refere à perda da mãe de Dedalus no romance de Joyce.

Não distante disso, para Derrida (2012), o desenho é feito de memória. Um pintor ou um desenhista não pode manter os olhos no objeto, paisagem ou modelo humano. Tampouco vê o traço que desenha, como já comentado. Portanto, mesmo o desenho mais representativo não é o olhar que vê num presente, mas que remete à memória, à história, ao passado. O traço e seu percurso são como estrangeiros à visibilidade presente. Mesmo o desenho desenhado, portanto pensado como visível, nega-se a essa facilidade, visto que o traço enquanto diferenciação (não enquanto sua espessura), dá a ver o que ele, o traço, reparte ou separa. Dá a ver, sem ser visto.

Os desenhos de Liscano, ao serem constituídos de fragmentos de memória, sem distinção entre o rememorado, seja o que escreveu, leu ou vivenciou, demonstram que, em todo caso, a experiência os viu, mas que o próprio desenho não os mostra como algo visto, mesmo se dando a

⁴⁰ Mais sobre o tema, inclusive dialogando com perspectivas de Barthes, Baudrillard, Warburg, Benjamin, ver: “Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, *Minerva – Revista del Círculo de Bellas Artes*. Madrid, 2007. IV época, 5. Entrevista concedida a Pedro G. Romero.

Disponível em: <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>. Acesso: 10 mar. 2015.

ver. O desenho nº 37 de *La libreta negra* é um exemplo disso (FIGURA 5), pois nele se faz presente a dúvida de quem vê o quê. Vemos um suposto autorretratista que se desenha (ou que se desenhou), ele se olha ou olha o desenhado, já o desenhado olha sem ver. Aquele que pinta está num presente, com o desenho do reflexo que já foi o seu, por sua vez, ambos se anulam ao entrar em jogo o compartilhamento da mesma espacialidade mas que se projeta diferida no momento em que o desenho está enquadrado nos limites de um novo espaço. É o jogo do visível e do invisível.

Trata-se da não oposição entre o visível e o invisível, o que remete à tradição platônica e aristotélica que já pensava que não se pode ver o visível, o visível puro. O que vemos são, à causa da fonte de luz – podemos nos remeter ao *diáfano* de Aristóteles –, elementos que não vemos. É a *condição da visão*, esta que não se permite ver, portanto o campo do visível é um *campo de invisibilidade*, como diz Derrida (2012, p. 184). Desse modo, é como dizer que o autorretratista, o desenhista, não consegue se ver porque não consegue ver, ou melhor, vê na medida de seu campo de invisibilidade, é a experiência de cego de todo desenhista.

Liscano dramatiza essa tensão gerada por seu incansável trabalho com o traço, seja ao escrever, seja ao desenhar. São urdiduras na tela, construções com a imaginação, reconstruções com reminiscências, reflexão na dor da experiência de escrever e de desenhar. A experiência não necessita ser entendida como ver a coisa adiante, presentemente, mas sobretudo a possibilidade de lidar com o invisível. Daí a metáfora do olho vidente, como se o trabalho do artista nos apresentasse esse olho vidente que é, por exemplo, o desenho, pois, diante dele, somos olhados. Mas também a escrita, cito a Blanchot:

Escribir: trazo sin huella, escritura sin transcripción. El trazo de la escritura no será entonces jamás la simplicidad de un trazo capaz de trazarse confundándose con su huella, sino la divergencia a partir de la cual comienza sin comienzo la continuidad–ruptura. ¿El mundo? ¿Un texto? (BLANCHOT, 1973, p. 65-66)

O próprio Liscano já esboçou a ideia de que na prisão a falta de eventos narráveis limitava o que contar por meio da escrita, no entanto sua experiência comprova o contrário, a escrita foi desencadeada pela

reflexão, portanto mais que importar os fatores externos a si ele escreve a partir do que está em sua imaginação, daí pensar que essa é a experiência válida. Por isso, insisto neste trabalho de que é primordial entender a literatura de Liscano a partir de seu processo de escrita e (por que não?) de vida com a escrita, ou seja, não é propriamente a obra já exposta, não é a presença do livro (pensando com Blanchot). No entanto, e esta é outra insistência, óbvia, repetitiva, mas necessária, a simbiose não é tão simples no processo de escrita de Liscano, visto que não seria a mesma, talvez de forma sequer aproximada, sem a adjacência do cárcere. Se, em *L'Écriture du Désastre*, Blanchot vê a experiência radical do chamado holocausto fazendo a literatura escrever o esquecimento do que não se deixa esquecer, em Liscano, não é diferente. Carlos Gil que, ao pensar na obra do cárcere de Liscano, recorre a experiências de escrita após o horror dos campos de concentração junto a nomes como os de Primo Levi, Robert Antelme, Jorge Semprún, diz:

Se me podrá decir, y con justa razón, que las situaciones de los campos de concentración nazis y los penales durante la dictadura uruguaya no son comparables. Absolutamente de acuerdo, pero al decir esto, ¿no se los está comparando? El horror es desmesura, es inconmensurable, entonces, ¿cómo comparar, cómo medir, cómo decir quien sufrió más o menos? Eso no es justo y casi diría es indigno. Lo que sí creo que en todas estas experiencias estamos ante el horror, pero no el horror del *out of space*, sino el de acá, de este lugar, de esta comarca, del mundo, el horror que los seres humanos cometen con otros seres humanos. (GIL, 2000, p. 3)

A escrita fragmentária de Liscano significa ir de encontro a uma força contrária ao próprio pensamento. A ditadura uruguiaia com o uso da força bélica desejava destroçar o outro. Para a ditadura uruguiaia, era imperativo destruir o outro inimigo, por meio da tortura e da sua desumanização, o que certamente faziam torturador e torturado olharem-se especularmente ao tempo de pensarem bem, como diria Primo Levi: “se isto é um homem” (LEVI, [1947, 1958] 1988, p. 9). *El furgón de los locos* é um livro que toca numa relação estranha entre os corpos do

torturado e do torturador. Martín Koan, ao escrever sobre esse livro, num texto denominado “Guerra de tiempos”, trata sobre uma outra relação, contígua à tortura, que é a temporal. Refere-se mais de uma vez às marcas e feridas na carne, baseando-se nos relatos de Liscano. Diz Koan:

Como en cualquier prueba de resistencia, la sola prolongación en el tiempo supone un agravamiento y un perjuicio, la resistencia del preso en el tiempo es también resistencia al tiempo, aprender a soportar su duración tal como se soporta cualquier otro flagelo. (KOAN, 2013, P. 105)

Supõe-se, portanto, que os flagelos são ações que podem ser vivenciadas como fragmentos de vida – ainda que não sejamos ingênuos de pensarmos que não se constituem num todo (ainda que não numa totalização) –. Assim, também a resistência dá-se em partes, como a também fragmentar o tempo – talvez como imperativo para que se possa resistir, para que se possa não enlouquecer –. Diz ainda Koan: “No obstante hay que decir también que el preso, condenado a la cárcel, es decir a la espera, y experto a la fuerza en el aprovechamiento del tiempo, sabe valerse de esas horas muertas, usarlas a su favor en previsión de la tortura [...]” (KOAN, 2013, p. 105). E não só para organizar as respostas a possíveis perguntas do torturador, como diz um personagem-narrador de Liscano, mas, para além, organizar a construção de sua experiência na escrita, em tempos salteados e em papeizinhos.

Liscano dirá em 1999 numa fala no Colegio de México o seguinte:

Al vencedor no le basta ni la muerte del vencido; observa al preso día tras día, meses, años: el otro sigue existiendo, respira, piensa, hace cosas en silencio. El vencedor sabe que lo que él ve no es más que una representación. Pero como el preso tiene muchas capas de representación, el represor no sabe nunca cuándo está frente a una representación y cuándo está frente al verdadero individuo. El preso, para el guardián, es un misterio. Nunca sabrá quién

es. Esto hace del preso un ser poderoso, y libre. (LISCANO, 2000c, p. 17)

A ditadura uruguaia usou como arma o jugo à restrição não só do falar quanto do pensar livremente. Na prisão de *Libertad* não apenas se queria restringir a liberdade, senão destruí-la.

Nisso, seguir pensando reflexivamente (aqui com a imagem dos espinhos do ouriço ferindo a carne) era o ato de resistência como humano, possível e difícil. E escrever ainda mais. Escrever fragmentariamente ou através de fragmentos pode significar que o pensamento contra-ataca no outro, a saída fragmentária propicia que o pensamento toque o outro já que aponta para fora ainda que esteja como todo na imagem do ouriço. O fragmento está no traço da escrita do cárcere de Liscano, na ordem do signo, talvez definitiva. E depois da prisão, segue também nos seus desenhos. Mas penso que, na prisão, os fluidos do corpo torturado se deixam perceber nas manchas implícitas dos escritos do cárcere – manchas como factíveis somente propiciadas na leitura com a imaginação –, e quando no imagético, nas manchas explícitas em seus desenhos. A reflexão e a ironia para Liscano na prisão eram uma ruptura com o estado de intento de desumanização por parte do Estado; pensamento reflexivo e irônico que aponta em várias direções.

Há que se encontrar o fragmento e o fragmentário em Liscano quando se analisa sua obra no sentido de vozes narrativas múltiplas e na cadeia particular de pensamento de cada uma dessas vozes (que podem ser de um personagem no momento narrativo). E, como ação do fragmento, o que essa voz faz como corte de um texto-fragmento no próprio texto maior (se pensamos o livro, apesar de tudo, como uma unidade textual). Isso é tão corriqueiro em sua obra que, na verdade trabalha junto com as noções de reflexão, crítica imanente e ironia, portanto, se a reflexão, principalmente, atravessa toda a sua obra, a ironia no fragmentário e no fragmento são as principais forças operacionais para que isso aconteça. E os exemplos são muitos e variados, sejam esses em seus textos carcerários, seja nos seus textos escritos fora da prisão.

No *Athenaeum* o fragmento foi muitas vezes utilizado também sem a autoria, pois, como já exposto aqui, desde aquele momento, a noção de autoria é abalada, o que também será para o conceito de fragmento como gênero. Igualmente a ideia de problematizar a *verdade* e a *ficção*, problemas esses que já estão nos modelos do grupo como foi *Dom Quixote*. Mesmo que o fragmento não tenha sido unanimidade no

Athenaeum, pois teve oposição, por exemplo, de Caroline Schlegel, foi sim prática essencial, também como ideia teorizante, em Friedrich Schlegel e Novalis, e é necessário lembrar que esses autores desenvolveram teorias sobre o fragmento mesmo antes do *Athenaeum*. Novalis, por exemplo, expõe sua teoria sobre o fragmento como sementes que apontam a um tipo de obra inédita. No entanto, recordam Lacoue-Labarthe e Nancy que “se *Athenaeum* fue efímero, la práctica del fragmento lo fue aún más y configura de alguna manera la ‘vanguardia’ dentro de la ‘vanguardia’ misma” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2012, p. 80). Assim que, não por ser original, o aspecto vanguardista estava na forma de exploração de problemas já expostos e discutidos, a própria discussão no *Athenaeum* como forma que ela própria não se encerrasse, senão o contrário, com o apontamento para fora da questão em várias direções, já revela renovação da *práxis*.

Não exatamente idêntica à forma como o grupo do *Athenaeum* tratou o fragmento, Liscano, certamente refletindo direta e indiretamente sobre as discussões dos primeiros, trabalha-o de forma muito sutil numa espécie de “dando a entender”, com abertura à ironia, quando muitas das reflexões-fragmentos são postas na boca de seus personagens, falas que se contagiam com a fala de um outro, e uma vertigem imposta na leitura uma voz que vem de fora do texto.

É importante destacar que notáveis pensadores que contruíbuen muito ao pensamento do século 20 pensaram o primeiro romantismo. Nietzsche, por exemplo, inclusive utiliza-se da imagem do ouriço ou do porco-espinho para abrir o sentido de seu próprio pensamento com relação ao fragmento. Nietzsche, leitor do primeiro romantismo, teoriza o fragmento e, para tanto, utiliza o aforismo como prática. As *Passagens* de Benjamin são constituídas de fragmentos. Bataille e as repetições. Daí Blanchot com Nietzsche e Bataille. Deleuze discorre sobre o fragmento nietzschiano. E se é lógico que existem diferenças no pensamento deles todos, é possível associá-los, quando se pretende pensar o fragmento e o fragmentário, mesmo em Liscano. Este certamente pouco leu na prisão os pensadores agora mencionados, no entanto as ideias deles agem em determinada literatura do século 20 e aí é que penso estarem motivos de reflexão do fragmento em Liscano. A maior parte da literatura lida pelo escritor uruguaio tem no fragmentário seu constituinte intrínseco, e também o pensar nele como forma de pensamento. Os exemplos já foram dados nesta tese: Felisberto Hernández, Onetti, Macedonio Fernández, Becket, também Dino Buzatti, Thomas Mann; a lista pode ser extensa e nela já está pré-

figurada a presença e ausência do fragmentário pela forma que se dava a leitura de Liscano em cortes forçados. Penso que parte relevante da literatura do século 20 não teve como não ler o fragmento e o fragmentário do *Athenaeum*, talvez de forma indireta, por meio de outros textos que não os do grupo, semelhantemente do modo como também influenciou a leitura indireta do primeiro romantismo na obra de Liscano.

CAPÍTULO VI

7 FILOSOFIA, LINGUAGEM

Nos escritos carcerários de Liscano, seja no seu diário, nos conjuntos de anotações e citações, seja mesmo através da ficcionalização de procedimentos presentes em seus textos, é revelada abundante referência a estudos que ele se propunha sistematizar, mas que, na maioria das vezes, se unificam na junção de fragmentos, que se apresentam como pequenos trechos que apontam às ruínas de seus saltos no tempo e na distância, confluindo, na sua escrita, a análise crítica e teórica preparatória ao desenvolvimento de seus planos literários. Vale destacar que Liscano usa o fragmento como instrumento metodológico, único capaz de dar o suporte adequado à situação de escrita que vivenciava. Liscano se debruça sobre questões filosóficas, não as sistematiza, trabalha no ensaio, na citação e com o fragmento. Sobretudo relaciona a filosofia a questões que envolvem a literatura como terreno para a prática da reflexão, usando as questões da linguagem e da representação como motivadores de debates e especulações.

Ele devia estar ciente de que sua escrita se produzia com anseios filosóficos a partir da noção que a própria reflexão opera em seus escritos. Na prisão, realiza estudos nesse sentido, e é possível ver uma mostra tanto nos seus *Apuntes de la cárcel*, com a transcrição de trechos de filosofia, quanto na montagem de pequenos estudos como, por exemplo, sobre Hegel. Além disso, suas preocupações com respeito à literatura estavam para além da preocupação com a forma, senão buscava dialogar com o texto sobre aspectos existenciais, que, de alguma maneira, refletissem sobre aspectos do mundo, mesmo no pequeno mundo a que estava ele cativo. Bons exemplos disso são suas anotações de textos de Beckett, bem como seus estudos do romantismo alemão. E certamente Liscano se dava conta de sua incipiente formação, ainda que isso não o impedisse deixar de experimentar na escrita aquilo que o pensamento filosófico lhe incitava. Seus trabalhos ficcionais enquanto preso demonstram que seus personagens e narradores estão imersos em constantes problemáticas que inferem conexões com diversos conceitos. Inclusive, no diário do cárcere, numa anotação de 16/12/1983, comenta sobre certo projeto de escrita em que a filosofia apareceria como tema:

[...] También he estado pensando en una especie de libro de filosofía, a la manera de los antiguos, similar al *Tratado de la Historia* [outro projeto de escrita que naquele momento imaginava trabalhar], en que daría la idea que alguien se hace, esta vez, no de la Historia, sino del Universo. *Acerca de las cosas* es el título que he imaginado. Pero sobre esto no he trabajado nada. Creo que tendría que constituir una explicación de "cómo las cosas llegaron a ser y de su estado actual". (LISCANO, 2000a, p. 48)

Posteriormente, Liscano une os “dois projetos” no texto “Acerca de las cosas” presente em *El método y otros juguetes carcelarios*.

A reflexão na e sobre a literatura não se deve a que ela própria se deseje como apêndice de uma força outra, ou como se fosse ela produto de geração natural, ou quem sabe uma revelação. No entanto, é possível pensá-la conjuntamente no refletir com a filosofia, num entrecruzamento a ponto de se confundirem. Os românticos de Iena se notabilizaram por essa ideia de indeferenciação entre literatura e filosofia. Seligmann-Silva (2005) recorda que da doutrina do *romance* dos primeiros românticos, que tinha na teoria da prosa a superação da diferença entre a prosa e a poesia, por exemplo, bem como da dissolução dos gêneros como limite, é que se origina a concepção moderna de literatura que, ademais, não mais quer separar o poético do filosófico. Além disso, os românticos eram profundos leitores e comentadores de textos filosóficos, ou seja, não travavam leitura passiva com o filosófico, mas sim uma construção outra a partir dela. Sua aproximação a filósofos como Fichte, Schelling, e mesmo Kant, faz com que as reflexões e teorizações dos membros do *Athenaeum* sejam hoje concebidas como conhecimento filosófico. Blanchot recorda essa relação do literário com o filosófico, utilizando-se de citações dos próprios românticos:

Novalis: “Distinguir o poeta do filósofo é fazer mal a ambos.” “Hoje o espírito é espírito por instinto, é um espírito da natureza, ele deve tornar-se espírito da razão, espírito por reflexão e por arte.” “A poesia é o herói da filosofia. a filosofia eleva a poesia à categoria de princípio. Ela é a teoria da poesia.” “O filósofo poético está ‘em estado de criador absoluto’.” Schlegel: “A história da poesia moderna é o comentário perpétuo deste axioma filosófico: toda arte deve

se tornar ciência, toda ciência, arte; poesia e filosofia devem se unir.” “Se o poeta, no fim das contas, tem pouco a aprender com o filósofo, o filósofo, por sua vez, tem muito a aprender com o poeta.” E Schelling: “Uma ação refletida a cada instante e necessariamente, eis o ato constante da arte.” (BLANCHOT, 2010, p. 105)

A problematização da linguagem é também atravessada pelo filosófico nos manuscritos de Liscano no cárcere. Grande parte de seus *Apuntes de la cárcel* são citações e anotações de leitura e comentários acerca da linguagem. Seus apontamentos remetem a linguistas e filósofos da linguagem, bem como a escritores e filósofos que pensaram a linguagem. Essa busca por estudar e refletir sobre a linguagem que, em seus escritos, remete à abertura que o pensar a linguagem oferece para seguir pensando sobre ela, tem como uma das suas principais motivações a própria situação de limite com a palavra a que o escritor estava submetido. “Lo más reprimido en la cárcel era la palabra”, dirá Liscano e, por isso, uma nova significação ao se tomar consciência de seu valor, experiência que leva o escritor a entender que, a partir disso, a própria existência pode tomar um novo rumo: “En ese momento uno descubre lo que siempre supo pero nunca necesitó formularse: que el que es, es por la palabra” (LISCANO, 2000c, p. 17).

Em *La mansión del tirano*, a palavra e a imaginação como corpos:

El enfrentamiento como única manera posible de ir siendo. No hay otra vía. Pero así dan ganas de saberlo todo de una vez y vuelta a comenzar. Uno desearía concentrarse en un metro cuadrado de pared. Luego en los veinte centímetros del centro. Luego en el centro de los veinte, después en un milímetro. Menos, en un punto, y allí quedarse, fiel al hallazgo, de pie, firme y concentrado. Y los vendavales del cosmos pasarán ante nuestros ojos. (LISCANO, 1992, p. 165)

O espaço pode ser jogado para fora do texto, numa clara alusão aos momentos na solitária, lugar que no *Penal de Libertad* recebia a sugestiva denominação de *La Isla*. No calabouço, portanto, a situação limite se impunha tanto pelo pensamento quanto pelo corpo: “Sin luz, sin agua, sin poder hablar más que solo, me concentraba en la pared

sucia tratando de evitar la dispersión del pensamiento”, “Mi vida, el mundo, el pasado y el futuro comenzaban a ocuparme la cabeza a la vez. Era una especie de aleph borgiano que podía terminar en desequilibrio mental”, comenta Liscano (2011, comentario 98, p. 204). Também se pode pensar numa reacomodação da alegoria da caverna platônica, talvez para além, pois “había una relación de tipo material, como carnal, con las palabras” (LISCANO, 1989b). O fato de o escritor relatar que no calabouço projetava seu primeiro romance numa espécie de escrita mental (ou seja, *escrevia-o* mentalmente) é prova que sua imaginação se nutria das palavras e, também, que o escritor nunca escreve sobre uma experiência de fora, mas sobre a experiência imaginada que se exterioriza.

Daniel Gil, ao avaliar a vivência de Liscano com a linguagem em *La isla*, não a relaciona com uma experiência comum, porém a uma relação distinta, em que o emissor fica em suspensão, relação propensa nesses casos extremos:

Quando no hay ni emisor ni receptor ni referente ni mensaje ni contacto y con un código violado sistemáticamente, ¿qué queda del lenguaje luego de esta reducción hiperbólica? [...] Otro preso, que también estuvo recluido en “La Isla”, me relataba que luego de varios días de absoluto aislamiento, aparecieron, sin que *él* lo profiriera, las primeras palabras, pero eran sólo significantes, *él* no reconocía el significado. En ese primer momento no hay signos pero tampoco hay un *yo* que habla. Más tarde, poco a poco, como dice Carlos, la palabra “vuelve a crearlo todo: los pájaros cuyo nombre nunca conoció, una puesta de sol en la infancia, los árboles y su sombra, una cancioncita trivial, la leyenda de la Escuela Pitagórica sobre los números irracionales, un cuento de Dino Buzzatti donde hay un rey, un gol que vio hacer a su jugador favorito”. (GIL, 2000, p. 7)

O preso isolado numa solitária por longos períodos pode começar a se afastar, por assim dizer, para um fora do mundo dos signos, dado à falta de cotidianidade, do intercâmbio comunicativo, ou mesmo de objetos que o conectem com a realidade conhecida. Muitas das reflexões de Walter Benjamin em relação à linguagem, tal como sua concepção

mimética, ou seja, quando ela não está restringida à ideia da arbitrariedade do signo – que também é possível relacionar ao que Giorgio Agamben vai dizer sobre a *in-fância*, como algo que é anterior à palavra – tem sua formulação bastante próxima do que os românticos alemães de Iena se propunham pensar com respeito à linguagem (ainda que Benjamin vá buscar as relações para sua filosofia da linguagem *também* no Barroco)⁴¹. Benjamin fala de uma linguagem divina e uma linguagem adâmica (linguagem paradisíaca nomeadora do homem), ou seja, entende uma possível linguagem a partir do não-sensível, e tem, em comum com Novalis, a título de exemplo, valorizar a capacidade infantil demonstrada nas brincadeiras, a qual percebe as conexões *ocultas* com a realidade. Junto a isso, entram também os conceitos de alegoria, ironia (e daí o fragmento pensado pelos românticos), chiste (*Witz*), hieróglifo, cifra, mimologia (esta que inspira os românticos de Iena na sua concepção de linguagem, tradição desde a Antiguidade, que passa pelo Barroco e chega em Mallarmé e Valéry, e é estudada por Foucault em *As palavras e as coisas*). Há, por outra parte, uma concepção messiânica nas ideias históricas de Novalis e Benjamin, o que poderia estar em contraposição à postura intelectual de Liscano. No entanto, o uso alegórico da linguagem nos escritos do cárcere do uruguaio, bem como sua posterior produção que mistura escrita e imagem, revelam que é possível ligar suas reflexões sobre a linguagem com as daqueles pensadores.

No diário do cárcere, numa nota de 25 de janeiro de 1983, Liscano protesta: “Nada más burgués que hablar por hablar [...]” (LISCANO, 2000a, p. 36). Por um lado, não contradiz sua própria

⁴¹ Seligmann-Silva em “O mistério da linguagem”, no livro *Ler o livro do mundo*, aborda sobre a conexão de Benjamin e sua filosofia da linguagem e os primeiros românticos alemães: “[...] O teor eminentemente romântico desta constelação de ideias de Benjamin acerca da essência da linguagem, diante do que já vimos aqui, é bastante evidente. [...] além de ter sido revelador a Benjamin do teor romântico das suas próprias reflexões, serviu também de base para o seu principal trabalho de filosofia da linguagem – ‘Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana’ [...] Com razão Winfried Menninghaus demonstrou ser este trabalho o modelo de todas as demais obras relevantes de Benjamin, funcionando, assim, como um esquema fundamental para outras obras, como, por exemplo, para o ensaio sobre *As afinidades eletivas*, para o livro sobre o drama barroco alemão – o dito *Trauerspielbuch* – e para as reflexões posteriores de Benjamin sobre a linguagem.” (SELIGMAN-SILVA, 1999, p. 80)

concepção de que somos o que somos pela palavra, daí o uso constante dela, pois, na verdade, Liscano tem, em sua leitura de mundo, a visão de que a palavra é o que constitui a vida, e nisso se aproxima da visão de Novalis do mundo e da poesia. Blanchot justamente traz essa relação, e lembra quando Novalis afirma: “Falar por falar é a fórmula da libertação” (NOVALIS apud BLANCHOT, 2010, p. 109). O que faz Blanchot é demonstrar a consciência romântica da margem estreita entre afirmar que a poesia é tudo, mas não pode esgotar a diferença, ou seja,

nem no mundo, nem fora do mundo, senhor do todo, mas com a condição de que o todo não contenha nada [...] Desde o início a poesia, ao tornar-se tudo, perdeu, pois, tudo também, acedendo a essa era estranha de sua própria tautologia em que vai inesgotavelmente esgotar sua diferença repetindo que sua essência é poetizar, do mesmo modo que a essência da fala é falar. (BLANCHOT, 2010, p. 109)

A fala poética desaparece naquilo que ela significa, (se) diz deixando de (se) dizer, faz de si o objeto de uma linguagem sem objeto. Diz Novalis: “Há algo de estranho no ato de escrever e de falar. O erro risível e espantoso das pessoas é que acreditam falar em função das coisas. Todas ignoram o que é próprio da linguagem: que ela só se ocupa de si mesma” (apud BLANCHOT, 2010, p. 108). Aí se encontra a essência não romântica do romantismo, diz Blanchot, por isso “escrever é fazer obra de fala, mas que essa obra é não obrar” (2010, p. 109). E para conservar a questão intacta, o romantismo lhe dará uma resposta: “a fala é sujeito”.

Porém, de outro modo, os primeiros românticos irão combater a simples valorização da representação da linguagem por meio dos signos, semelhantemente ao que para Benjamin vem a ser a linguagem burguesa, qual seja, a chegada a uma linguagem da comunicação em que a arbitrariedade do signo prevalece. Por isso ele diz: “não se pode mais aceitar a concepção que corresponde à visão burguesa da linguagem, segundo a qual a palavra [*Wort*] liga-se de modo acidental com a coisa [...] A linguagem nunca fornece *simples* signos” (BENJAMIN apud SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 83). Por sua vez, Foucault traz uma visão da questão com dados históricos:

[...] a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele

significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz. (FOUCAULT, 2000, p. 58)

Os estudos de Benjamin sobre a linguagem são extensos e profundos, bem como a concepção sistêmica da linguagem proposta por Novalis e Friedrich Schlegel, e que, em boa hora, Seligmann-Silva expôs semelhanças e conexões. Aqui remeto a algumas noções e conceitos que sinalizam relações com a obra de Liscano.

Tanto *La mansión del tirano* quanto *El método y otros juguetes carcerarios* se revelam verdadeiros tramados em que a reflexão sobre a linguagem é um dos fios condutores. Certas imagens, nessas e em outras narrativas escritas no cárcere, se mostram norteadas por discussões com certo anacronismo, embora, de alguma forma, não cessem seu constante retorno, o que certamente é ressaltado nos pensadores e escritores lidos por Liscano na prisão.

No conto “La puerta” (de *El método y otros juguetes carcerarios*), símbolo e alegoria são problematizados sem destaque, já que a linguagem enquanto incógnita, tanto como significação quanto forma, é o que sobressai. Já enquanto narrativa, apela ao onírico como expressão do espaço vazio, ao mesmo tempo em que propõe as possibilidades infinitas na abertura de sentido. “Soñé que abría una puerta. La puerta era una palabra y yo la abría. Detrás de la palabra había una escalera. Enseguida concluía que había abierto la palabra *escalera* y comenzaba a bajar. La escalera conducía a otra puerta [...]” (LISCANO, 1987, p. 14, grifo do autor). Os românticos alemães desenvolveram uma visão da linguagem que relaciona um caráter mágico e uma ideia de manifestação do absoluto através do símbolo

(que eles não discerniam da alegoria tão a fundo como o fez Benjamin⁴²). Benjamin critica esse acento no símbolo que para ele é algo que visa mais ao místico e à redenção, enquanto que a alegoria já acolhe o símbolo, que é limitado, e abre vastas possibilidades de significações. Diz Benjamin:

A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto [...] Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem da auto-suficiência desinteressada que caracteriza a intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes. (BENJAMIN, 1984, p. 187)

Por sua vez, Benjamin vê na alegoria uma vinculação com a “história como história do sofrimento do mundo”, portanto com uma transitoriedade em que a natureza representa o efêmero. E com isso as importantes noções de ruína e fragmento. Seligmann-Silva comenta:

Segundo Benjamin, no conceito barroco de alegoria, um sistema de equivalências entre a “perda” da linguagem originária, a “perda” da totalidade e o culto da ruína, que, contrariamente ao símbolo – que o faz apenas indiretamente –, aponta constantemente para este caráter efêmero da história-natureza. A presença imperativa da “perda” e o “culto” da ruína são duas marcas centrais da melancolia.

Benjamin descreve a melancolia do indivíduo colocado diante desse mundo esvaziado. Para o melancólico, com a “perda” da relação natural entre os elementos do mundo, tudo transforma-se em cifra de um saber enigmático. Na formulação benjaminiana da alegoria barroca, o melancólico e o alegorista resumem a postura do indivíduo

⁴² Também, posteriormente, Todorov em *Teorias do símbolo* explora para sua abordagem detalhada aquele momento de crise no final do século 18 no qual se produz no estudo do símbolo uma mudança radical (como ele define) entre a concepção antiga (ou “clássica”) e a romântica.

moderno diante da imanência do mundo: a sua “mão de Midas transforma tudo o que toca em significações”. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 92)

O Liscano do cárcere tem a perda do ir e vir e do cotidiano comum, mas sobretudo da fala em quase todo o tempo. Escreve ele em *El lenguaje de la soledad*:

Cuando un ser humano está solo, absolutamente solo, cuando no hay naturaleza ni cultura ni sol ni luz artificial ni sonido, no está en el mundo. Entonces, ¿qué le queda? Le queda su propio cuerpo, y le queda la palabra pensada. La palabra es el pasado, la tradición, la cultura. El cuerpo y la palabra son toda la vida del hombre absolutamente solo. Pero la palabra allí no vale para nombrar lo que no se tiene, ni para comunicarse. No hay nada, es el vacío: el agua no es agua, es humedad en las paredes. El sonido es el crujir de alguna puerta. La luz es la que el ojo inventa en la oscuridad, y las imágenes que crea en las manchas de las paredes. Los olores son los del animal y sus heces. Está el cuerpo y está la palabra, pero el cuerpo no sirve para trabajar ni para el placer y la palabra no sirve para nombrar la ausencia de cosas, de gente, de amante, de amigos, vecinos, padres, hijos. (LISCANO, 2000c, p. 16)

E desse vazio, o alegórico na escrita vai em direção à criação – “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”, diz Benjamin (1984, p. 200) –. Ou seja, em Liscano está dada a exposição benjaminiana de que a melancolia e a luz da vida se embatem e, no escritor uruguaio, encontram-se no furor do escrever ocultamente.

“La cifra en la piedra, se dice [...] ¿Esta esquina, es una esquina o es otro lugar de la memoria? Lanza entonces como una llamada: ¡Este es el lugar de la cifra en la piedra!”, assim a fala em *La mansión del tirano* em seguida à imagem de uma flecha pintada na parede com um dizer

escrito logo abaixo: “Hoy buseca”⁴³ (LISCANO, 1992, p. 134), a flecha que inicialmente é um símbolo, passa a funcionar na narrativa na alegoria. A “imagem é apenas sua cifra”, dizia Novalis a respeito da pintura, enquanto Seligmann-Silva diz que Novalis defende uma concepção da arte que se assume como arte, como “máscara”, não como ilusão e não para parecer “natureza” (que era a concepção de Schiller, por exemplo). Diz também que “o caráter de escritura cifrada da pintura faz com que ela se torne mais do que uma simples imitação” (SELLIGMANN-SILVA 2005, p. 312), o que não faz os românticos pensarem sair do campo do conceitual, daí, pois, uma ambiguidade semiótica e metasemiótica, como ele diz. A alegoria se revela disseminada no pensamento romântico. Diz Benjamin: “o gênio romântico comunica-se com o tipo espiritual do barroco exatamente no âmbito do alegórico” (apud SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 92), Novalis: “A arte no seu ‘início’ se utilizaria de ‘palavras alegóricas’”, Friedrich Schlegel: “Toda poesia é representativa. A alegoria também tem parte nisso”. Também se relaciona ao *hieróglifo*: Novalis: “a poesia é a prosa entre as artes. Palavras são configurações acústicas de pensamentos” (apud SELLIGMANN-SILVA, 2005, p. 312).

Já em *La mansión del tirano*: “Un extremo de la flecha pintada en la pared ha perdido sus contornos y al concentrarse en ella Hans ha visto como una casa y una puerta” (LISCANO, 1992, p. 134). A linguagem poética difere, é claro, da linguagem do dia-a-dia; a primeira se aproxima à similitude perdida (Foucault relacionando as palavras e as coisas, Benjamin a linguagem babélica, Novalis simplesmente a poesia), a segunda se refere à expressão de conteúdos e à comunicação. Se a voz narrativa em Liscano quer nomear o mundo, e ter a ideia de que uma coisa o é ao ser nomeada, a dúvida se insere ao refletir sobre a coisa. Por isso, já fora da prisão, escreveria o seguinte no poema “La cabeza contra el muro”, de seu livro de poemas *La sinuosa senda*:

Nombrar y ser en lo que se nombra; nombrar
hasta que no quedan palabras y el chorro de voz se
hace grito, susurro, puro aire tibio de animal
perplejo, y sigue nombrando, regresado al origen,
al asombro, a la primera vez, cuando era uno con
la naturaleza: era naturaleza. (LISCANO, 2002, p.
12)

⁴³ O desenho da flecha não aparece na primeira versão publicada do romance por descuido dos editores, somente na edição de 2011.

Foucault: “A herança da Antiguidade é como a própria natureza, um vasto espaço a interpretar; aqui e lá é preciso arrolar signos e pouco a pouco fazê-los falar.” (FOUCAULT, 2000, p. 45). Igualmente pensar o trabalho com o gesto de um ser-fragmentário, como diz Seligmann-Silva, recordando a aplicação performática dos conceitos pensados na própria prática textual, como o faziam Novalis e Mallarmé. Trabalho também com os cortes e saltos, por isso, recordo uma vez mais que o salto é o *Sprung* que os românticos alemães e Benjamin destacaram da origem como *Ursprung*, isso “para eliminar qualquer teor cronológico ou ontológico”. Sergio Rouanet ao apresentar *Origem do drama barroco alemão* comenta sobre essas concepções para Benjamin:

Nesse salto, o objeto originado se liberta do vir-a-ser. "O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge (entspringt) do vir-a-ser e da extinção. "(p. 67)⁴⁴ As idéias, originadas na história, são portanto em si mesmas intemporais, mas contêm, sob a forma de "história natural", ou virtual, uma remissão à sua pré e pós-história. A forma originada é simultaneamente "restauração e reprodução" - e nesse sentido alude ao passado - e "incompleta e inacabada" - e nesse sentido se abre para o futuro. Isso se aplica, em primeira instância, à pré e pós-história da própria idéia. Mas se aplica, também, à pré e pós-história de todas as demais idéias: porque a idéia é mônada, e em sua auto-suficiência contém, em miniatura, a totalidade do mundo das idéias. "O Ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a figura do restante do mundo das idéias, da mesma forma que segundo Leibniz... em cada mônada estão indistintamente presentes todas as demais. " (pp. 69-70). (ROUANET, 1984, p. 19)

⁴⁴ Rouanet está citando Benjamin, e as páginas citadas se referem ao próprio livro que está apresentando.

Da mesma forma a *origem* – como o Absoluto para Schlegel e Novalis – é atingida justamente na cesura, no corte: na interrupção. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 101)

O anterior não dista do que Liscano exprime em boa parte de sua obra ao tatear no escuro (tal qual o fazia no calabouço), sem ver muito além: “Solo me queda espacio para mover las manos delante de la cara”, diz em “La puerta” (LISCANO, 1987, p. 19). Por isso seus personagens comumente se veem em um mundo labiríntico, buscando algo inexato, “Hay alguien, se dice. Tengo que entrar. Por un instante se distrae. Entonces vuelve a dudar y piensa si no será un sitio perdido entre los recuerdos que siempre estuvo eludiendo y que ahora encontró sin querer” (LISCANO, 1992, p. 135), mas quase sempre dão consigo mesmos: “Enseguida sé que esta puerta soy yo, que esta palabra me corresponde y me nombra, ahí detrás estoy yo.” (LISCANO, 1987, p. 19). Isso faz recordar a tradução de uma linguagem muda das coisas. E mais, a visão primeiro romântica do mundo como texto, como palavra.

Numa cela, Liscano diz ter “visto una palabra volar como una mariposa, durante semanas” (LISCANO, 1989b) – importante sempre lembrar que seguramente ele era duplamente perseguido na prisão, devido a ser ex-guerrilheiro e ex-militar, daí inferir as longas sessões de tortura, também as longas reclusões no calabouço –. Mas é por meio de sua percepção da relação escritor-escrita e mundo que Liscano dará, talvez sem sabê-lo, um salto até o romantismo alemão. Recém-começado seu diário do cárcere em fins de maio de 1982, ele sente ainda a perda da primeira versão escrita de *La mansión del tirano* – “tengo que escribir *La mansión* nuevamente, de la primera a la última letra” (LISCANO, 2000a, p. 20). Enquanto isso, escrevia o texto que provisoriamente denominava “No hay salida”, sobre o qual diz: “Pretendo crear un ‘campo’ de palabras cuya sustancia sea justamente y nada más que palabras.” (LISCANO, 2000a, p. 20). Por isso, Liscano percebe que sua criação se vê tomada por palavras que já foram pronunciadas, e mais que isso, já escritas, e nisso “voam” ao seu redor. Diz em 10 de junho de 1982 em seu diário:

Descubro ideas, conceptos, problemas, que han sido pensados, debatidos, solucionados, descartados hace mucho y por muchos. Hace tiempo que sé esto, pero vuelvo a confirmarlo de semana en semana. No es algo que me preocupe, no debe preocuparme porque aunque algo haya sido dicho o descubierto hace siglos, cuando yo lo

encuentro y lo pienso, y lo soluciono, o no, y me pesa y ocupa la mente, estoy haciendo lo único posible. De otra forma, lo que me quedaría, ¿sería evitar lo ya pensado por otros? Mientras no pretenda la originalidad nada se opone a mis hallazgos de minas abandonadas, de vías muertas. (LISCANO, 2000a, p. 26)

O mundo como texto, o mundo como escrita, ideias fomentadas e defendidas pelos românticos alemães em seus escritos, conexão em tempos heterogêneos, pois noções semelhantes são pensadas no Barroco, e antes, no Renascimento, as que irão se reforçar no século 20. Diz Blanchot:

[...] tempo suficiente para que o romantismo aí pudesse se revelar e mesmo decidir sobre seu futuro como força de autorrevelação. Eis aí outra característica bastante surpreendente. A literatura (entendo por isso o conjunto de formas de expressão, isto é, também forças de dissolução) toma repentinamente consciência de si própria, manifesta-se e, nessa manifestação, não tem outra tarefa nem outro traço a não ser declarar-se. Em suma, a literatura anuncia que toma o poder. O poeta torna-se o futuro do homem, no momento em que, não sendo mais nada, nada além daquele que se sabe poeta, ele designa, nesse saber de que é intimamente responsável, o lugar em que a poesia não se contentará mais em produzir belas obras determinadas, mas se produzirá ela própria num movimento sem termo e sem determinação. Dito de outro modo, a literatura encontra seu sentido mais perigoso – que é de interrogar-se sobre um modo declarativo, seja triunfalmente e descobrindo que, a partir daí, tudo lhe pertence, seja no infortúnio e descobrindo que tudo lhe falta, já que só se afirma por privação. (BLANCHOT, 2010, p. 105-106)

Quando Liscano valoriza seu olhar de mundo na escrita, posto que insiste em que a literatura se enleia com a vida, isso não se refere a um lamento de que não haja um outro mundo possível na sua condição de preso, senão que eclodem suas próprias leituras a partir da biblioteca

do *Penal de Libertad*, e essas leituras trabalham muitas horas diárias para que praticamente passem a orientar sua leitura de mundo, porém, como tal, esta se renova, como a própria leitura dos livros, pois remetem a discussões, se não renovadas, pelo menos sempre em movimento. Octavio Paz, em *Los hijos del limo*, apercebe-se de que há um movimento relacional ao ligar o romantismo alemão às vanguardas, incluindo os desdobramentos do modernismo na literatura hispanoamericana. Mesmo que Paz esteja consciente de que o tempo não é uma repetição de instantes, como diz, pois cada instante é único, é “outro”, há uma oposição entre passado e o presente que se evapora frente à celeridade do tempo, tempos diversos nos quais as distinções se diluem. Assim, para Paz, um mesmo princípio inspira a românticos alemães (também ingleses), simbolistas franceses e vanguardas cosmopolitas da primeira metade do século 20. O autor ilustra assim sua hipótese:

Un ejemplo entre muchos: en varias ocasiones Friedrich von Schlegel define al amor, la poesía y la ironía de los románticos en términos no muy alejados de los que, un siglo después, emplearía André Breton al hablar del erotismo, la imaginación y el humor de los surrealistas. ¿Influencias, coincidencias? Ni lo uno, no lo otro: persistencia de ciertas maneras de pensar, ver y sentir. (PAZ, 1993, p. 24-25)

A visão de um mundo escrito requer uma leitura a par. Se na modernidade o mundo se lê muito em contato com a cidade na sua leitura vertical (cartazes, letreiros, cinema, até mesmo o jornal, como dizia Benjamin) – tema muito próximo de nós na contemporaneidade em vista das mudanças de leitura no computador em contraste com a horizontalidade do livro e da escrita no caderno –, também do constante impacto visual do movimento urbano, Liscano na prisão tem, na imagem impactante e na seleção de livros, o seu reduzido estímulo de leitura do seu entorno. Estímulo ao trauma na visão da tortura de si, ou da percepção da tortura de outrem. Seleção possível na leitura dos livros a que tinha acesso. Portanto, sua leitura de mundo é muito mais estimulada pela imaginação, na visão horizontal do que lê, bem como na visão periférica, já que, na tortura, nem sempre se via o torturador, seja por estar encapuzado, vendado ou impossibilitado pelos golpes, seja mesmo submerso na água; ainda pela previsão de um outro que é encaminhado ao local de tortura, ou de seus gritos, choros, lamentos.

Assim que seu mundo se torna um mundo literário pela relação solitária, esta de longas horas com os livros e com a escrita, isso se dando por mais de uma década. Sua constante narrativa biográfica, seja mental, seja escrita, é também sua ficção, e se realiza a partir do supostamente concebido, no imaginado, já que disso depende para existir.

Friedrich Schlegel, escrevendo a Dorothea Veit texto denominado *Sobre a filosofia* de 1799, diz: “Casi me atrevería a decir, en el lenguaje algo místico de nuestro H.⁴⁵: vivir es escribir” (SCHLEGEL, F., 1994a, p. 70). Tal qual, Liscano, no seu diário do cárcere, pensa que o que escreve se nutre de uma realidade escrita, e o desejo de escrever a que não pode evadir se une a uma certa vaidade ao se autodeclarar escritor. Portanto, um mundo escrito é o que lhe preenche a percepção, seja como percepção de leitura do mundo, seja como partícipe na escrita do mundo.

Na produção literária de Liscano, comumente a própria narrativa se esforça para que haja uma autoexposição de si como mundo escrito, afeito à leitura de si mesmo como narrativa, bem como dos personagens e narradores, seja por vezes através da ironia, do dissímulo, seja de forma escancarada, pois se mostram também refletindo sobre sua própria visão, cômicos de que são produtos da palavra escrita e refletida. Portanto, na teia de palavras da narrativa escrita, que não alcança de todo superar os limites espaciais da palavra escrita na narrativa, limitada pela imposta sequência palavra após palavra, linhas e parágrafos, ou de ideias e pensamentos que necessitam esperar o seu momento pré ou pós acontecimento textual exposto para que se façam presentes, projeta-se a superação dessas limitações por meio do ato reflexivo. Ou seja, uma rede de pensamentos que abrem a possibilidade de outros são quase sempre sugeridos, a fim de que, por uma parte, exista a possibilidade paralela da multiplicidade de textos (pensamentos que se concatenam a outros infinitamente). E, juntamente a isso, a leitura de mundo linear é problematizada, desse modo refletida para se pensar de que pode ser superada.

Em contrapartida, a leitura dentro da narrativa leva a pensar na leitura fora dela, num círculo que alimenta a ideia da percepção como leitura de um mundo escrito. Isso não impede que o escritor Liscano veja ao leitor como um intruso, aparentemente numa contradição ao que reflete sua produção escrita. Escreve no seu diário do cárcere:

⁴⁵ Georg Philipp Friedrich von Hardenber, nome verdadeiro de Novalis.

No puedo escribir pensando en el lector, no puedo, no debo. No sé si alguien hizo esta declaración, pero yo acabo de hallar la idea y lo anuncio: Lector, yo no escribo para Ud., Ud. me importa poco como lector. Lea o no lea, es cosa suya, no escribí pensando en Ud.. Yo escribo por mí –no para, *por* mí, escribo como duermo o he hecho el amor. Mi escritura es un producto de mi organismo, tan necesario e inútil como el anhídrido carbónico que expelo. Mi escritura es – tiene que ser– como el guiso que comí ayer y no recuerdo, como esta mano o un pie. Alguien leerá y se divertirá o sufrirá por su cuenta y riesgo. O nadie leerá lo que escribo. Y algunos leerán un trozo y lo abandonarán. O leerán y no entenderán y hubieran preferido algo más claro o mejor contado o bien hecho o qué sé yo. No me importa. No sé si está bien decirlo o es lo correcto, pero no tengo una estética, y lo que me interesa es la ética, la perfección hasta el autoexterminio, la aniquilación, el autoaniquilamiento que sobrevendrá el día en que logre abrazarme y querer y odiar y reconocer y oler a esta espantosa bestia que llevo dentro, la bestia mía, esa que vengo esquivando desde que nací y para cuyo abrazo aún no me siento preparado. Autohonestidad contra todo cómodo falseamiento. (LISCANO, 2000a, p. 34-35)

Aqui Liscano se remete a um leitor, por isso, se o tenta repudiar, logo o chama para a cumplicidade, a ponto de declarar algo íntimo, para si e para esse outro, ambos propensos à leitura do que expõe. Ao dizer de que não escreve a um outro, não significa necessariamente que não o tem presente, ao contrário, reforça sua presença e (re)afirma a participação dele.

Semelhantemente, inclusive numa aparente contradição das próprias concepções românticas de seu grupo, Friedrich Schlegel escreve, num fragmento (85) a que Liscano teve acesso na prisão (já que está na antologia escrita por Marí), que o leitor é e não é fundamental para aquele que escreve. Já para Barthes (2005) o leitor é fundamental no sentido de que ele é o próprio motivo do escritor. Escreve-se para contentar um desejo, desejo que por sua vez não é como uma origem do escrever mas desejo que substitui um outro desejo, ou melhor, um

prazer, o prazer da leitura. O prazer de ler é o ponto de partida (para Barthes) do desejo de escrever, portanto, nesse sentido, o leitor conduz ao escritor. E mais: reler é a recondução do primeiro prazer, portanto certas leituras são como certos amores. Escrever é querer reescrever, uma obra é desejada, obra incompleta de por si já que nunca feita, ou seja, é preciso sempre refazê-la. Os escritos de Liscano nunca esconderam as leituras, ou seja, ele não se abstém de ver a obra do outro passar por ele e proliferar-se na sua. E, no limite, seus escritos problematizam a própria escrita como sendo de um outro, portanto nele sempre está simulado um escritor mas antes um leitor. Diz Barthes:

Passar do ler amoroso ao Escrever é fazer surgir, descolar da Identificação imaginária ao texto, do autor amado (que seduziu, não o que é diferente dele (= impasse do esforço de originalidade), mas aquilo que, em mim, é diferente de mim: o estrangeiro adorado me leva, me conduz a afirmar ativamente o estrangeiro que existe em mim, o estrangeiro que sou para mim mesmo (BARTHES, 2005, p. 24)

Na segunda metade do século 20, sobrevém o importante debate fomentado por importantes pensadores acerca da autoria, e nele está ressaltada também a figura do leitor. Também Barthes é um dos que com propriedade se debruçou sobre essas questões. Se a escrita (escritura para Barthes) é uma multiplicidade de discursos que se entrecruzam como numa tela de falas, ela não é propriamente recolhida no autor, e sim no leitor. Leitor ou leitura que não está para decifrar o escrito, opondo-se à ideia de um sentido sistemático do mesmo, mas para ser o lugar autêntico da literatura, ou seja, que este seja no seu destino e não na sua origem (aqui na rebeldia a um termo que suponha uma voz demiúrgica de autor).

Já Agamben, em *Profanações*, falaria do gesto que tanto autor como leitor põem em jogo no texto, testemunhas da vida que é jogada no texto. Ao pensar na possibilidade, por exemplo, do sentimento e do pensamento numa folha de papel, para que eles se façam presentes, “importa, pois, que alguém tome pela mão o livro e arrisque-se na leitura” (AGAMBEN, 2007, p. 62). Mas, para Agamben, não significa que o leitor ocupe o espaço vazio deixado pelo autor, senão que “ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra” (AGAMBEN, 2007, p. 62).

Ainda que importantes para a renovação do pensamento, as noções expostas nos parágrafos anteriores não são uma novidade. Os românticos alemães ajuizavam uma leitura produtiva num processo de atualização e desdobramento criativo do texto, por isso Novalis escreve:

O verdadeiro leitor deve ser o autor prolongado. Ele é a instância mais elevada que recebe a coisa já pré-trabalhada na instância inferior. O sentimento, através do qual o autor separou os materiais do seu escrito, separa no leitor novamente o cru do formado do livro. E se o leitor elaborasse o livro segundo a sua ideia, então um segundo leitor iria apurar ainda mais, e deste modo a massa elaborada sempre voltaria ao recipiente fresco e ativo, tornando-se finalmente em parte essencial – membro do espírito eficaz. (NOVALIS apud SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 41-42)

Portanto, para Novalis, a leitura é um ato reflexivo que se faz na escritura numa forma potencializada, ciclo em que o pensamento também se reflete, o que, novamente, não está separado da ideia romântica de crítica. Isso será, por exemplo, determinante na ideia benjaminiana de atualização da obra, e, como já referido, continua presente nos debates até o momento sobre nossa relação com o texto, inclusive não está afastado da proposta de uma prática de leitura que propõe o dismantelamento do discurso autoritário.

7.1 MILITÂNCIA

O período ditatorial e a situação político-social que o anunciava delinearão, e muito, a relação de Liscano com a escrita e seu fazer literário. Isso implicou numa situação paradoxal, uma sorte de “leitor reprimido”, pois Liscano, quando cai preso, tem uma escassa formação como leitor, no entanto é naquele espaço que se insere nele o desejo de ser escritor. Além de ser alijado do convívio social e cultural por muitos anos, agreguemos que, antes de estar preso, Liscano esteve sob a disciplina e as limitações intrínsecas e extrínsecas da vida militar num primeiro momento, para, em seguida, entrar na guerrilha urbana, portanto vivendo obscuramente, quase que na clandestinidade.

É certo que não apenas Liscano se viu afastado da formação que comumente se espera de um escritor, ele não foi o único que começou a escrever com objetivos literários na prisão durante a ditadura uruguaia, contudo seu caso é singular pelo inesperado trato teorizante e crítico em que aborda assuntos de uma tradição muito significativa na história da literatura, também por suas incursões em finas discussões filosóficas a despeito de sua esperada pobreza de referentes. A forçosa distância do convívio mais próximo com a cultura e as artes de seu tempo na juventude, seja pelas escolhas contingenciais, tal como a militância política, seja ainda pelas dificuldades inerentes de quem não faz parte de uma elite sequer pequeno burguesa, sem conviver com artistas e intelectuais de sua época, obviamente o impossibilitou de imergir numa cultura de troca com o meio.

Liscano, tendo nascido em 1949, passou sua adolescência e primeiros anos de juventude durante a década de 1960. O mundo vivia com toda força a Guerra Fria. Na América Latina, a revolução cubana inspirava a intelectualidade e, inclusive, interferia de diversas formas nas artes. Eram anos bastante conturbados, porém propensos à movimentação no mundo das ideias e às tentativas de mudança, sejam no pensamento, seja na estética. Radicalizavam-se posicionamentos políticos e se aventavam os golpes de estado na América Latina. Os atentados às liberdades individuais, à democracia e à soberania dos países sul-americanos eram constantes. Não está demais lembrar que no Brasil se instala, em 1964, a ditadura cívico-militar que se estenderá por mais de vinte anos. E, ao mesmo destino, encaminhavam-se os países vizinhos.

No Uruguai, a década de 1960 é marcada por graves crises políticas e institucionais que desembocarão na ditadura das décadas seguintes. Na continuação de uma crise econômica que se agravou após a Guerra da Coreia de 1959, o Uruguai há algum tempo perdera o rótulo de “Suíça da América”.

E na esteira do pensamento de esquerda impulsionado por artistas, professores, jornalistas e estudantes, muitos atraídos pelas ações e propostas da revolução cubana (no seu primeiro momento, seja dito), também sob a influência de pensadores como, por exemplo, Sartre; e ainda toda a convulsão de insatisfação popular e as crises institucional e econômica que assolavam o país, vivia-se refinada atividade de pensamento que os momentos de crise fazem intensificar. No entanto, segundo Aínsa (1993), no Uruguai não se tendia a confundir a “literatura da revolução” com a necessária “revolução na literatura”,

pelo menos por parte dos jovens escritores da chamada geração da crise (anos 1960), pois se tinha claro, por exemplo, a contenda de Julio Cortázar com Óscar Collazos, assim mesmo para a grande maioria dos novos narradores uruguaios: “La exigência formal no eliminaba la preocupación impuesta por uma realidad em tensión, sino, por el contrario, se transformaba em su mejor incentivo” (AÍNSA, 1993, p. 21).

Por outra parte, alguma decepção com os próprios rumos que o país tomava se fazia presente, entre os uruguaios, nos anos anteriores ao golpe e se intensificaria no período ditatorial após, de certa maneira, o país ter estado como numa vanguarda de avanços sociais na América Latina. Achugar (1995) diz que a experiência da ditadura desarranjou a autoimagem dos uruguaios nascidos para a vida cidadã antes de 1973, ano em que irrompe o golpe de Estado. Antes disso, não se aventava a possibilidade de uma ditadura no Uruguai, ao contrário, no imaginário nacional, a tradição civilista era uma característica quase essencial, a ponto de constituir parte do orgulho a que se autoimaginavam os uruguaios, vendo-se a si mesmos diferentes ou opostos a outros países da América Latina. Essa anterior excepcionalidade no âmbito regional, também notada por estrangeiros que visitavam o país ou que conheciam sua trajetória e a de seus cidadãos, já que o país havia valorizado e difundido uma tradição de leis e benefícios sociais, numa dianteira como estado laico benfeitor, principalmente a partir do início do século vinte, é modificada abruptamente com o advento do golpe e do consequente terror de Estado. E tudo se viu intensificado com as solicitadas revisões históricas de determinados grupos étnicos minoritários após a ditadura.

Possivelmente, a despeito do que diz Achugar, a geração da qual fazia parte Liscano, muito antes, já havia entrado em crise com respeito à autoimagem cidadã uruguia e à do país que um dia foi chamado de “Suíça da América”. Isso não desfaz o notório abalo e posterior trauma que o golpe de Estado originou e ainda provoca na identidade uruguia. Perceber até que ponto essa crise, ainda que uma de tantas, condiciona ou se faz presente nos escritos de Liscano no cárcere é muito relevante na nossa análise. Em Liscano, parece-nos que o desvelamento do discurso de excepcionalidade se expressa através do discurso carregado de ironia, ou seja, por meio de uma descrença em um espaço sem regulamentos rígidos, bem como na desconfiança na própria palavra.

Em que pese a tudo, o Uruguai vivia, como já referido, um momento positivo na década de 1960 no que se refere às letras: havia uma ebulição de revistas, de suplementos culturais em jornais, de editoras competitivas e profissionais, além da proliferação de uma

produção literária que o próprio país consumia. No entanto, em princípio, não é primordialmente esse o mundo que o jovem Liscano respira, há um outro distinto. Liscano provém de um bairro chamado La Teja, conhecido por haver recebido muitos imigrantes que traziam consigo concepções libertárias ou de esquerda, como as anarquistas. Bairro de operários que, no auge da luta guerrilheira tupamara, foi alvo de muita desconfiança e perseguição por parte do Estado. Pode-se imaginar que as conversas de cunho político à volta do jovem Liscano rivalizavam com outros assuntos. Não está demais destacar o que, em uma entrevista de 2010, Liscano nos revelou: que em sua casa não havia livros. Suas leituras de infância e começo da adolescência se limitavam às revistas em quadrinhos e, mesmo que o interesse pelos livros lhe tenha nascido na adolescência, estes se restringiam aos da escola. Além do mais, comum a certas classes sociais, as preocupações práticas do dia-a-dia sobrepõem-se à busca dos bens intangíveis, em especial os da tradição escrita. Portanto, daí um possível recalcque se insere no futuro escritor. No entanto, penso que posteriormente Liscano se vale dessa formação deficitária para retirar do mínimo (o que me leva a inferir que a leitura e escrita fragmentárias têm também um histórico de vida) o material para a reflexão crítica e analítica, característica perceptível em sua obra e obrigatoriamente necessária às condições em que ela nasce.

Não obstante, é nesse ambiente e condições socio-econômicos que se oportunizará o vislumbre de dois caminhos que definirão para Liscano um destino próximo, os quais serão determinantes também para seu futuro percurso de escritor, a saber, a sua entrada à vida militar e logo depois à militância na guerrilha urbana. Os dois fatos se relacionam com o reflexo de posturas éticas e ações de Liscano que também refletirão depois em seus primeiros escritos. Exemplo disso é o romance *La mansión del tirano*, seu primeiro manuscrito na prisão após autodeclarar-se escritor na solidão do cárcere. Nessa obra, o autor expõe a tirania, que pode advir do escritor, da escrita, ou do que faz do espaço absoluto da criação uma tentativa de mando arbitrário. Uma propensa revolta dos tiranizados tem a limitação do espaço, mundo fechado em si da ficção projetada, e do manejo do tempo pela voz por detrás das vozes que narram. Não é coincidência que Liscano escrevesse sobre isso em seu primeiro romance, pois manifesta a reflexão sobre o reflexo de uma vida regida por regras num espaço opressor, limitado e limitante, o qual incide no manejo da linguagem. Problematisa, por meio de solilóquios (também não por acaso lembra Beckett, uma de suas fundamentais leituras no cárcere), a aridez do meio que direciona o pensar e a ação. O

espaço cada vez mais afunilado, antes que labiríntico (também não por acaso remete a Kafka), é palco de uma arte sufocante.

Claro está que escreve seu primeiro romance num lugar agonizante e em condições de risco. No entanto, não só isso determina sua construção enquanto texto. Caminharíamos enceguedidos aqui se pretendêssemos lançar um olhar aos textos carcerários de Liscano sem perceber o diálogo que propõem com a própria literatura. Seus textos afluem a textos outros, muitas vezes lidos a partir de fragmentos e que constituíram sua biblioteca preliminar, por isso, também, aparentemente caótica. No entanto, juntamente às leituras no cárcere, há também sua própria narrativa de vida, sua biografia. Biografia no sentido que Barthes dá a expressão, ou seja, a *vida escrita*, ou ainda: a *escrita de vida*, que difere de uma *história de vida*. Barthes (2005) remete à ideia da *biografemática*, ou seja, não a escrita *com* a vida, senão a escrita de vida, a partir dos diversos fragmentos e planos de vida perceptíveis na obra. Também segundo o que Derrida (1988) observa: de que todos somos escritos, mas não há verdadeira exploração se não escrevemos. O escritor se escreve. O sujeito da escritura é um sistema de relações do que vive no interior e no exterior desse sujeito, diz Derrida. A biografia daquilo e naquilo em que o *texto* se inscreve, qual seja numa *borda interna*, borda da obra e da vida na qual os textos são engendrados. Vida e obra, portanto, estariam sem limites aparentes, já que a fronteira entre ambos “não é ativa nem passiva, não está fora nem dentro. Não é uma linha tênue, um traço invisível ou indivisível entre a clausura dos filosofemas, de um lado, e a vida de um autor já identificável por detrás do nome, de outro” (DERRIDA, 1988, p. 5, tradução nossa)⁴⁶.

Liscano, em 1966, ainda muito jovem, ingressa na Escuela Militar de Aeronáutica (EMA). Proveniente de uma família de poucos recursos, essa foi certamente uma escolha pragmática. Atento para o fato de o jovem proveniente de La Teja, como foi dito reduto tradicionalmente de discussões políticas, não estar alheio ao que acontecia no país quando de sua efervescência social, econômica e política. É importante também recordar que, antes dos golpes que obscureceram as liberdades democráticas nos países do Cone Sul por mais de duas décadas, a vida militar não estava alijava completamente da atuação política, inclusive era possível encontrar em suas filas

⁴⁶ “[...] is neither active nor passive, neither outside nor inside. It is most especially nota a thin line, an indivisible trait lying between the enclosure of philosophemes, on te one hand, and the life of an author already identifiable behind the name, on the other”.

discursos de tendências de esquerda e, por vezes, revolucionárias. Posteriormente foi quando, com a ajuda da inteligência de outros países, como os Estados Unidos, se inseriu e se fortaleceu uma conduta militar em que se admitia a força desmedida contra o povo numa espécie de braço direito do terror de Estado. Em um e-mail enviado a mim, Liscano respondeu sobre seu interesse político estando na escola militar e as consequências disso:

La disciplina era rigurosa como es en todas las escuelas militares. Tenía un vago interés en la política debido a 1) me crié en un barrio obrero que tenía una larga tradición de lucha sindical. Eso me hacía sensible a algunos reclamos de los trabajadores. 2) Mi interés por la cultura me había hecho lector habitual del semanario Marcha, que daba mucho espacio a la cultura, a la política nacional e internacional. En el año 1968 el gobierno movilizó a las fuerzas armadas para reprimir a los sindicatos. El resultado: las fuerzas armadas se politizaron. Hubo militares progresistas y de izquierda (minoría) que se opusieron a las políticas represivas del gobierno. Pese al aislamiento que se vive en una escuela militar con régimen de internado, los debates llegaban a los cadetes a través de los profesores, la mayoría militares. Si bien no teníamos profesores militares "progresistas", los otros, la derecha, se sentían obligados a fundamentar la participación en la represión. Respecto a mi detención en 1970: me arrestaron y me dieron de baja por "hablar de política", cosa que estaba expresamente prohibida en el reglamento. Lo paradójico era que todo el mundo hablaba de política. Me dieron de baja por hablar de política contra el gobierno. Me pasaron a la justicia militar que después de tres meses declaró que no había méritos para procesarme. (LISCANO, 2015a)

Portanto, mesmo num reduto militar, Liscano se nutre do discurso que fortemente influenciava muitos jovens latino-americanos, com vistas à luta de classes e mudanças sociais a partir do enfrentamento. Mais tarde, em 1970, ingressou na faculdade de Direito

para estudar Ciências Sociais. Ali, segundo ele próprio (LISCANO, 2015a), começou a ler o marxismo.

No princípio da década de 1960, forma-se no Uruguai o Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros (MLN-T). Nasce em meio à crise no país e como resposta ao avanço de forças políticas ultraconservadoras. Identificados com a revolução cubana, seus integrantes logo se organizarão como grupo guerrilheiro nos moldes da luta armada urbana da época, que incluía ações como assaltos para obter fundos e, posteriormente, sequestros⁴⁷. Peirano e Lártega (2012) resumem um pouco mais da história da organização tupamara:

[...] el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T) en Uruguay fue un intento por desplegar una estrategia de guerrilla urbana propia, centrada principalmente en las acciones de propaganda armada. Fundado en 1965, el MLN-T surgió de la desintegración del Coordinador (1963-1965) [no início um grupo inorgânico, integrado pelo Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) pró chinês, o Movimiento Revolucionario Oriental (MRO), que havia nascido como uma fração do Partido Nacional, a Federación Anarquista Uruguay (FAU), um grupo das Juventudes do Partido Socialista, liderado por Raúl Sendic, e ainda outros grupos independentes de esquerda]. Para ese año la mayoría de los grupos que estuvieron en los inicios de éste, ya no lo integraban. Desde su fundación, el MLN-T se definió como el brazo armado del movimiento popular, con una concepción ideológica ecléctica, que se materializó en construcciones orgánicas y políticas heterodoxas para la época. De aquí su riqueza y contradicciones que se irán agudizando cada vez más. (PEIRANO; LÁRTIGA, 2012, p. 232)

⁴⁷ O sequestro e posterior assassinato em 1970 do norte-americano Dan Mitrione, agente do FBI enviado ao Uruguai para instruir as forças policiais no uso “racional” da tortura, serviu de base do roteiro de Costa-Gravas para o filme *Estado de Sítio* (*État de siège*) de 1972.

Em 1973, juntamente com o golpe de Estado e após a derrota militar do MLN-T, os militares detêm nove dirigentes tupamaros (dentre eles o futuro presidente do país, de 2010 a 2015, José Mujica, e o prestigioso escritor Mauricio Rosencof) na condição de “reféns” como ficaram conhecidos, já que estavam sob a ameaça de execução caso ocorresse qualquer nova ação do MLN-T. Logicamente a ditadura estabeleceu no Uruguai, por mais de uma década, o terrorismo de Estado. Foi um movimento arbitrário sem apoio popular em que o estado de exceção foi impetrado e prolongado sem justificações fundadas. Além de dissolver o Congresso, o Estado sequestrou, torturou, fez desaparecer pessoas, assassinou. Nas esferas obscuras do poder ditatorial, deu-se inclusive o tráfico clandestino de crianças retiradas dos pais presos, muitos deles sequestrados e mortos pela ditadura. É certo que uma sociedade não sai incólume de um processo traumático como esse.

Liscano já preso não ficou totalmente alheio ao que acontecia fora da prisão, mesmo porque as perseguições e os atropelos dos agentes da ditadura já existiam antes de 1972. Além disso, ele próprio é partícipe no experimento do Estado que pretendia levar os presos políticos à loucura na prisão. Sendo assim, o que pensar do fato de Liscano optar por uma literatura que não se quer veículo direto de denúncia daquele momento histórico? Recordo o debate que se deu na época a respeito da literatura de denúncia em meio às ditaduras latino-americanas. Portanto, poder-se-ia pensar que Liscano opta por não comprometer-se, talvez também numa fuga da realidade circundante. Porém, penso, ao contrário do que possa parecer num princípio, que sua literatura não só reflete o meio e o contexto em que o homem Liscano vive, mas também é constituinte dela, e assim tensiona, nos seus escritos, aquela realidade a ponto de forjar uma outra, também refletindo a partir do que parece ser o lado subjetivo da vida.

Antes de ingressar à escola militar, Liscano não teve contato direto com grupos políticos, até mesmo pela pouca idade, mas me contou que conhecia os tupamaros porque o MLN-T se havia fundado em um local a cem metros de sua casa e que alguns dos fundadores eram vizinhos seus. Em 1971 ele formalmente ingressa no MLN-T, mas, em relação à literatura, até aquele momento Liscano não tinha contato mais detido com ela, lia o que constava dos programas de estudos regulares, o que seguramente lhe nutriu da literatura uruguaia e da argentina, bem como de clássicos da literatura em espanhol, como por exemplo *Don Quijote*. No entanto, no plano consciente, seus interesses imediatos

estavam ligados à política e às questões sociais e, posteriormente, à ação na militância no MLN-T, ainda que foi determinante nessa época seu interesse pela cultura e ser leitor do semanário *Marcha*, mesmo que esse tratasse de temas políticos, interesse comum à esquerda naquele momento. Esse período me parece fundamental para a visão ética que depois aparece na literatura de Liscano (ele é preso em 1972 e escreve sua obra do cárcere de 1981 a 1985). A disciplina rigorosa da escola militar, por uma parte, e a militância no MLN-Tupamaros, por outra, com sua rígida organização de grupo clandestino e que se crê em estado de guerra, dão o tom da disciplina que se gesta na postura do futuro escritor uruguaio.

Em *La mansión del tirano* e em *El método y otros juguetes carcelarios*, a reflexão sobre a desconfiança na impossibilidade da criação literária livre da imposição da tradição é um dos exemplos da sua discussão metanarrativa. Outros textos escritos no cárcere igualmente problematizam a incidência da cadeia de atrelamento de contingências, inclusive estéticas, que fazem pensar a condição humana diante do livre arbítrio. Toda essa discussão está em diálogo reflexivo com o universo fechado da prisão que se autoalimenta de suas próprias leis e manifesta, em parte, a obsessão de Liscano pela palavra, sendo que seus textos do cárcere exprimem muito do condicionamento e da proibição da fala nos ambientes de constante vigilância opressiva.

Por outro lado, seus escritos indicam revisão de princípios e paradigmas de um Liscano em amadurecimento, tanto de suas concepções políticas quanto de suas ações na vida. Certamente suas preocupações estavam relacionadas a como iniciar seu processo literário, expostas a partir de certas atitudes de sua biografia ou de quando começa a escrever, principalmente nas anotações de seu diário do cárcere. Há que se destacar pelo menos uma decisão fundamental durante a década de 1970 na prisão e que possivelmente tenha sido movida também a partir do desejo de ser escritor: seu desligamento do MLN-Tupamaros em 1975. Ou seja, revisa sua ação política e intensifica sua inserção na literatura.

Desde as demandas de Liscano na escola militar ou na militância entre os tupamaros há uma linha de conduta dirigida severamente e com pouca liberdade. A prisão veio a intensificar, claro está, essas limitações, tanto de ação quanto de expressão, no entanto parece que livram o imaginativo na direção do trabalho, algo antes não tão basilar. O desligamento do MLN-T, já estando preso, pode ter sido uma forma de desprendimento de uma outra privação de liberdade. E certamente esse desligamento também é a demonstração de uma revisão do que

acreditava no mundo da política. Em uma entrevista na Universidade de São Paulo em 2012, Liscano confirma que deixar oficialmente a militância na prisão foi a maneira de forjar para si uma nova forma de cidadania, e que teve, lá mesmo, suas consequências:

[...] seguía preso en la cárcel, rodeado de presos [políticos]. Tuve que elaborarme una conducta propia y que me siguieran respetando como preso político; cumplía con las tareas de los presos, la seguridad de los presos, tuve que elaborar una conducta propia, fue muy doloroso, muy pesado, no era una pavana. Eso me permitió tomar distancia de los aparatos militantes. Porque teníamos un aparato que eran los milicos y otro aparato que eran los presos. Es decir, estaba dos veces preso porque los aparatos son terribles. Por eso lo que yo reivindico es la condición de ciudadano. (LISCANO, 2013b, p. 15)

Se, em *La mansión del tirano*, fica óbvia a remissão ao trabalho com a linguagem e a escrita, ele se dá nos limites que estes deixam de liberdade e, portanto, no que têm de opressores, com suas determinações pré-estabelecidas. Um modo de abertura possível ao seu primeiro romance é a partir da relação entre cativo e soberano. Num espaço mítico (o texto?) que remete a um ermo com fronteiras que se abrem apenas quando opera a imaginação, as grades e muros de uma prisão são transpostos pela viagem que oferece a linguagem, em que o absurdo se apresenta para simplesmente dar-nos com a própria ficção.

Mais claramente, a prisão e o que ela deflagra (medo, raiva, obediência, rebeldia, loucura) se fazem tangíveis em alguns escritos de *El método y otros juguetes carcelarios*, notoriamente nos contos ou relatos “El Gambito”, “Nos canjeaban” e “El método”. Neles aparece a palavra “cárcere”, no entanto não tratam de ser relatos testemunhais, tampouco pretendem fixar o tema cárcere como central. Antes, trata-se das relações de opressão em espaços também opressores, numa espécie de exercício de escrita kafkiana, porém sempre com o atravessamento da construção do texto como eixo principal. Se seus textos do cárcere simulam ou mesmo remetem a exercícios de um escritor em formação – e para isso Liscano certamente aproveita a liberdade da contingência e o fato de ser um escritor que principia para escrever com os riscos intrínsecos à tarefa experimental –, é para que, num jogo simulador em

seus textos, não se revele a mínima preocupação de disfarçar alguma semelhança destes com outros textos ou com outros escritores lidos na prisão, canônicos ou não. Talvez de aí, sem sabê-lo, opera uma dinâmica que dá a seus textos um aspecto incomum, não só pela experimentação que opera em sua construção, mas também pela busca de uma explicação teórica à própria operação.

Ainda que alguns textos de *El método y otros juguetes carcelarios* se afastem um pouco do conjunto, seja pelas referências autobiográficas, seja por uma transversal aproximação a gêneros que Liscano não costuma trabalhar em sua obra, ainda que não o faça sem ironia, a maioria dos contos ou relatos transitam num certo raio que percorre quase a totalidade de sua obra, qual seja a discussão metanarrativa e o contar como produto de reflexões, comumente acerca da linguagem e da própria literatura. Contudo, “Gambito final” prima por um lirismo pouco perceptível nos seus escritos do cárcere que não poemas. Além disso, aborda de forma fina e cativante a temática social talvez comparável apenas com um de seus textos mais exitosos: *El camino a Ítaca*, publicação de 1994.

Já em “Nos canjeaban”, o narrador busca a melhor forma de contar a história que quer contar, duvidando do como e do quê contar, quando ao mesmo tempo ironiza o que é a própria construção no contar:

A menudo intento sacar esta historia de entre las diversas que me presentan. Hay un cuento que no es este que se está contando. En aquel este no fue tenido en cuenta, desde este se alude a aquel. Nos canjeaban por naranjas. Por muchas naranjas. (LISCANO, 1987, p. 69).

Ao contar há um dissímulo, não tão disfarçado, de jogar com a ficção e o *real*, e com supostos dados biográficos. Sem definições claras quanto ao espaço, ao tempo e ao contexto – “Estábamos presos en esta misma cárcel y alguien decía que iban a canjearnos” (LISCANO, 1987, p. 69), põe-se em cheque a possibilidade realista ao inserir o elemento onírico: “Él había soñado que el canje era por naranjas y se estaban viendo los camiones en la curva de la ruta [...]”, ainda que não se trate de um rompimento mais radical com o mimético, o que é dado em outros textos, como por exemplo, em *La mansión del tirano*. Isso pode ser explicado, em parte, por tratar-se de experimentos de um trabalho no trato de recursos narrativos ou estilísticos. No entanto, muito mais notório é o interesse (em quase todos seus textos) de problematizar a

oposição realidade-ficção enquanto partes de fronteiras que se diluem. Ao problematizar a relação intrínseca do texto e o contexto em que está sendo escrito e, por sua vez, a sua própria vida no cárcere, propõe uma autoalimentação e um transmutar-se a partir da contaminação pelos textos que ele próprio vai escrevendo. Ou seja, a literatura vai, uma vez mais, propondo realidade. Lembremos também, como dado fundamental, que a realidade naquelas condições tendia a ir borrando-se como algo conhecido ou desejado, ou mesmo diluindo-se com o delírio e o fantasiar.

Sob outra perspectiva, encontro a partir dos escritos carcerários de Liscano uma visível revisão de alguns princípios e posturas adotados por ele antes de ser preso e que são reexaminados. Além disso, apesar de não haver denúncias explícitas ao estado totalitário que se impôs no país, Liscano faz uso de uma dinâmica escritural em que a ironia implica denúncia, tratando as regras totalitárias já não apenas num plano particular. Portanto, seus escritos, em certa medida, são uma espécie de *contra-biografia* se levado em conta seu passado nas forças armadas e na militância armada.

A escrita como atividade principal para um homem de mais de 30 anos passa a ser uma outra via que igualmente exigirá disciplina e, com seu correspondente sofrimento, inerentes a quem se põe a escrever com fins intransitivos e nas condições a que estava sujeito. Não se trata aqui de comiserção com o escritor preso, tampouco o desejo de valorar seus escritos à força das condições às quais foram concebidos, no entanto é premente o desejo de elucidar uma simbiose que não pode ser negligenciada. Contudo, seus escritos se mostram tão pouco comuns justamente por não tratarem de testemunhar, também por não se deixarem notar da contaminação do meio de forma fácil. Denotam suma reflexão com o meio, porém não simplesmente um reflexo dele. Em minha dissertação (2012), tratei sobre a oposição obra *versus* mundo em Liscano, a problemática do ato de escrever que tem a oposição natural do sujeito que quer viver o comum e o mundano. Já quando se pensa no preso, sob coação e torturas, a escrita logo pode parecer uma fuga do mundo circundante. Essa possível evasão de uma realidade imediata pode parecer uma solução fácil, porém temos que ter em conta os desafios que o próprio ato de escrever implica. Há um apelo do mundo a que o sujeito que escreve lhe dedique tempo. O mundo que a Liscano lhe exigia, quando preso, a dedicação à militância, por exemplo. Portanto, luta-se para vencer a *soberba* do escritor, que se quer só, que

se quer dono das palavras, dono da escrita. Blanchot (2002, p. 44-45) avalia relação semelhante:

Se dice a menudo que el artista encuentra en su trabajo un medio cómodo de vivir sustrayéndose a la seriedad de la vida. Se protegería así del mundo donde actuar es difícil, para establecerse en un mundo irreal en el que reina soberanamente. En efecto, es uno de los riesgos de la actividad artística: exiliarse de las dificultades del tiempo y del trabajo en el tiempo sin renunciar, sin embargo, al confort del mundo ni a las facilidades aparentes de un trabajo fuera del tiempo. A menudo el artista parece un ser débil que se acurruca perezosamente en la esfera cerrada de su obra, de la que es dueño y puede actuar sin trabas, y desquitarse de sus fracasos en la sociedad [...] Pero esta perspectiva expresa un solo aspecto de la situación. El otro aspecto es que el artista que se ofrece a los riesgos de su experiencia no se siente libre del mundo sino privado del mundo, no dueño de sí, sino ausente de sí, y expuesto a una exigencia que, al arrojarlo fuera de la vida y de toda vida, lo abre a ese momento en el que no puede hacer nada y en el que ya no es él mismo.

Para Barthes (2005), está claro que há uma rivalidade entre o mundo e a obra, que o mundo rouba o tempo que é preciso para escrever, que o mundo se mostra hostil à literatura de diferentes maneiras. No fundo da questão do abalo com a vida e o mundo, está sempre a decisão imperiosa pela dedicação ao escrever, o que Barthes (2005) dirá ser a ação de uma louca tentação por um “Tudo ou Nada”. Porém o preço da escolha da obra como vida não é somente paga à sociedade, talvez muito mais a si próprio. Repudiar, com rispidez ou não, a vida mundana, as relações com o mundo cotidiano gera o ciúme do mundo à obra, consequência do ciúme da obra ao mundo. Ao preferir a obra aos demais desejos, o sujeito pode sentir-se culpado, a culpabilidade sentida por aquele que é tido como egoísta, e que optou pelo egoísmo. O escritor é acusado de egoísta, ou se acusa como tal, por parecer um estranho que se sacrifica por algo que se julga estar separado da “verdadeira vida”. Do aparente sacrificar a si e a seu entorno, este que o quer para si, e acusado de devoção absoluta à obra, portanto, entendida como devoção a si mesmo, defende-se o escritor ao aceitar o

seu egoísmo e ao supervalorizar a *sua* obra, “supervalorização que recebe cada vez menos o consenso social” (BARTHES, 2005, p. 161). Barthes (2005) diz que o escritor deve “privilegiar o mundo” para na sua devoção à obra diminuir ou “‘transformar’ a pressão de seu *egotismo* (o mundo é diferente de mim)” (p. 162). Porém esse “privilegiar o mundo” significa “dirigir a obra para a presença do mundo, fazer com que o mundo seja co-presente à Obra: o mundo, isto é, em suma, tudo o que eu disse ao falar dos obstáculos temporais à escrita: a sociedade, o mundano, as concupiscências, o amor, a norma” (p. 163). Ou seja, Barthes propõe fazer passar o mundo (“amorosamente”, diz) na obra, usando aquilo mesmo que é do mundo e que se opõe a ela. Se, por exemplo, o ciúme à obra parte do ser amado, é ele (o ser amado) que será a força iniciadora e condutora da obra. Precisamente querer com isso “revirar a equação”, ou seja, chegar até a possibilidade de escrever um livro sobre o Amor para ficar mais próximo do ser amado, aquele mesmo que se opõe ao escrever e, posteriormente, ao que foi escrito. Contudo, Barthes adverte:

[...] quando se faz tudo para acolher o mundo na Obra (afetivamente, intelectualmente), é preciso ser *duro* com o mundo; não se deve permitir que as práticas do mundo (sua “cotidianidade”), como um câncer, sufoquem e matem a prática de escrita, e para tanto é preciso assumir certa dureza, o que significa, entre outras coisas, assumir a imagem de um ser indisponível, distante, privado de generosidade _ O paradoxo de “privilegiar o mundo” e “dedicar-se à Obra” pode ser expresso nesta nuance: não ser *egotista*, mas aceitar ser *egoísta*. (BARTHES, 2005, p. 163)

No entanto, penso não caber ao texto de Liscano a máxima de Barthes (“não ser *egotista*”), pois nele se plasma um tipo de egotismo diferenciado, já que, ao falar insistentemente de *si*, não está falando exatamente de *si*, ou pelo menos não somente de um *eu*, mas também do próprio reflexo como obra. Por isso Liscano, quanto mais fala de *si*, mais fala de um outro e do mundo, já que estes não estão separados de *si*. O egotismo presente no texto é autojustificado por sobrepor a criação do escritor à obra que este escritor irá escrever.

Podemos pensar que Liscano também não se encaixa na argumentação de Barthes devido a que estava praticamente alijado do

convívio humano e, portanto, sem uma cotidianidade razoavelmente aceita socialmente. Mas pensemos também de que seus próprios companheiros presos vinham de um laço comum na luta guerrilheira, portanto as artimanhas do trabalho clandestino continuavam na prisão, nas poucas conversas, na seleção e ocultação de livros proibidos, por exemplo. Ainda que a leitura numa prisão para presos políticos é pensada primordialmente para a formação ideológica e moral de seus usuários, conforme recorda Alzugarat (2014), com a organização de uma biblioteca como foi a do *Penal de Libertad*, com milhares de livros, os presos puderam se dedicar, com intensidade, à leitura da literatura universal. No entanto, segundo o que mesmo Alzugarat (2015) me disse, em entrevista, a grande maioria dos presos se inclinava a uma literatura de tipo “realista”. Por sua vez, Liscano, na prisão, elege uma literatura (Beckett, Macedonio Fernández, Felizberto Hernández, românticos alemães, etc.), que diferia do espectro de leituras da maior parte de seus companheiros. A partir dessas escolhas, Liscano não só estava construindo sua tradição como também renunciando à outra. Essa atitude de leitor não está desconectada de sua atitude política, pelo menos a partir das reflexões que seguramente teve na prisão. Ao preparar sua renúncia ao MLN-T, revisa determinadas condutas antes acordes com sua militância, para em seguida ir elaborando uma fina crítica a elas. Em 2012, portanto mais de três décadas após seu afastamento voluntário do movimento tupamaro, uma fala de Liscano reflete algo do que estou expondo:

Quando alguien dice que algún día la juventud de América cantará el himno a la libertad bajo el tablero de las metralletas, como en algún momento dijo el rosarino [refere-se a Che Guevara]... heroico, ilustre. Eso es una bestialidad. ¿Cómo le vas a proponer a los jóvenes que canten el himno a la libertad bajo el sonido de las metralletas? Yo formaba parte de esa generación, así que no... (LISCANO, 2013b, p. 14)

Liscano faz, portanto, uma crítica à luta armada, mas também uma autocrítica ao revisar ações nas quais ele próprio participava. Já, em outro momento, refere-se a seus escritos literários:

[...] Em *Memorias de La guerra reciente*⁴⁸ hay también una gran ironía. Mostrar que si te agarra la represión es como la máquina de picar carne. Un aparato que puede ser el ejército, el partido, la iglesia, la secta, la multinacional, la universidad... Un aparato que no deja nada fuera y allí se va tu vida. (LISCANO, 2013b, p. 15)

Ou seja, o ajuste de determinada revisão ética vai delinear-se nos seus primeiros escritos carcerários, repletos de imagens que jogam com a tensão entre a ilusão e a realidade, para, na escrita de textos posteriores à prisão, motivar um exercício inverso.

Hebert Benítez Pezzolano (2013), ao lançar apontamentos que avaliam o nascimento de Liscano como escritor na condição imperativa de haver sido “entre as grades”, considera que a materialidade da prisão e a materialidade da escrita entram num jogo de continuidades que termina por identificar as práticas de composição de Liscano como liberação e prisão ao mesmo tempo. É adequado ler, por exemplo, *El método y otros juguetes carcelarios* como texto que propicia analisar o campo de choques entre a palavra reprimida e o próprio cárcere, e que tanto este como a escrita são espaços de encerro. Em sua multiplicidade metafórica, a escrita pode, ao ser lida como simulacro, e por sua vez ler o simulacro numa determinada direção, vincular a escrita carcerária de Liscano com as práticas de clandestinidade da guerrilha urbana. Benítez Pezzolano diz ainda que, com o recurso da comparação, se pode perceber um mecanismo de um acionar simulador em que nem a escritura nem as imagens de práticas de guerrilheiro possuem independência nem preponderância uma sobre a outra. Exemplo disso é um trecho de “Contar el cuento”, escrito presente no livro de Liscano antes citado:

Contar sería como atacar por cuarenta frentes a la vez (*cuarenta* va en lugar de *muchos*, o más bien *todos*). Un ataque coordinado y concéntrico, pero sin plan. Contar sería como una única y definitiva explosión sin material explosivo, simultánea con el inicio de las cosas, desde que las cosas son. (LISCANO, 1987, p. 25, grifo do autor)

⁴⁸ Foi o segundo livro publicado por Liscano, em 1988, estando já na Suécia (o primeiro foi *El método y otros juguetes carcelarios*).

O que faz Liscano nesse conto é a discussão de uma teoria do contar. Suas leituras dos românticos alemães por certo lhe advertiram da desconfiança no simulacro da vida e da vida no simulacro. Ainda, Benítez Pezzolano considera, nas operações narrativas de autor uruguaio, outra suspeição:

[...] es evidente que en Liscano se produce una indecisión entre *simular* y *disimular*. Particularmente, pensamos que es problemático adscribir a los textos de Liscano una noción de *simulacro* como la de Jean Baudrillard, según la cual el mapa precede al territorio. Por lo contrario, el narrador uruguayo se encuentra más cerca de lo que se entiende por *disimulación* (ocultamiento y resguardo voluntario de una presencia, de una *realidad* detectable) que del *simulacro* (fingimiento de posesión de una *realidad* siempre diferida). Aún así, la lectura de una disimulación encargada de poner en suspenso ciertas realidades mediante operaciones de fingimiento no termina de retirarse. Si tal cosa no deriva nunca en una *epojé* suspensiva de la tesis del mundo, la reclusión en el fingir adquiere una centralidad continua. Es por ello que ciertos nudos de *realidad* que condicionan la enunciación carcelaria van siendo postergados y acaso devorados por una espiral interminable, cuya potencia simuladora es capaz de terminar absorbiéndolos. Sin embargo, quisiéramos subrayar un límite interpretativo en ese *acaso* al que recurrimos, especialmente cuando constatamos que dichos nudos de *realidad* asumen ciertos retornos de lo reprimido en las mismas operaciones de escritura que parecen fagocitarlos. (BENÍTEZ PEZZOLANO, 2013, p. 73, grifo do autor)

Cronologicamente, Liscano seria um escritor dos anos 1970, por ter a idade de escritores que começam a se manifestar na metade dessa década. Por manifestação temporal, Liscano começa a escrever em 1981 para publicar em 1987, inclusive próximo ao que fazem alguns presos no *Penal de Libertad*: Marcelo Estefanell, Omar Mir, Ademar Alves,

Richard Piñeiro, Jorge Torres, Graciela Taddey⁴⁹. Igualmente havia presos políticos que já tinham uma trajetória como escritores de antes da prisão: Mauricio Rosencof, Hiber Conteris, Gladys Castelvechhi, Miguel Ángel Olivera. Pela temática, Liscano acompanha certa zona de escritores uruguaios em que a linguagem é problematizada, como Jorge Medina Vidal, ou àqueles que começam nos anos 1960 e se desenvolvem nos anos 1970, o que se nota mais na poesia que na narrativa. Talvez se poderia aproximá-lo, muito forçosamente, a um Enrique Fierro, ou ainda a Roberto Appratto ou mesmo Eduardo Milán, estes últimos com idade similar a Liscano. No entanto, parece-nos artificial tais associações quando se tem uma ditadura de muitos anos que impede a livre relação dos escritores em seu próprio país. Apesar disso, mas também como diferencial para o caso de Liscano, muitos escritores, durante os anos de ditadura, têm um contexto fora da prisão, conseguem contagiar-se mutuamente, têm inquietude de leituras afins. Alguns ainda, não terminados os anos de chumbo, se unem ou dirigem revistas. Liscano está só, sua formação é num absoluto, num universo de clausura, com uma biblioteca de escolhas em meio a uma heterogeneidade de títulos possibilitados.

Para mim, dissimulação e simulacro se contrapõem nos escritos carcerários de Liscano também em outra ordem de relação que este trabalho infere. Ao proceder à construção de uma literatura com remissões a pensadores e a escritores de uma tradição complexa, talvez revelasse a presença do encobrimento de um desejo de eruditismo, quando a presença verdadeira é de um grande esforço reflexivo a partir de uma formação na escassez e no lacunário, mais que deficitária ou pobre.

7.2 O IRÔNICO

Em “El informante”, o narrador-escritor (que está preso) em dado momento é colocado contra a parede pelos opressores, os do regime autoritário que o prenderam, para que opine sobre a situação do país. Ainda que o informante prefira não dizer, consciente da *dubiedade* da palavra dita, ao esquivar-se, propicia a mesma *dubiedade*. Dessa forma, depois – sempre um depois da experiência relatada, um sempre depois

⁴⁹ Vejam-se *Trincheras de papel*, de Alfredo Alzugarat.

que é o agora da experiência na escrita, juntamente com a dimensão do que será lido em seguida, ainda que por ele próprio, ou seja, no futuro; o instante é excludente por definição, só existe nele mesmo, mas a escrita (e a narrativa) se esforça por fazê-lo retornar, ainda que seja num depois – relata (*escreve*) na ironia, pois o lugar em que se assenta pode ser imaginário, ou nem tanto; a opinião exposta pode ser a retórica do dizer algo pensando em outra coisa (ou nem tanto); e extrapola a própria história contada já que a ironia também pode relacionar-se à forma, a como se está contando essa relação de um entre lugar entre o mundo externo e o interno do relato. Seu relato, ainda excedendo a história do personagem, pode, além disso, ser leitura daquele momento histórico que posiciona o mundo factual do escritor, bem como do nosso atual, reflexo das incertezas e desilusões do homem comum diante da democracia na América Latina contemporânea. Assim se dá o informe:

Marzo 24

Ellos decían que en realidad yo no me preocupaba por el país, que me daba lo mismo una cosa que otra. Intenté demostrarles que eso no era cierto, que siempre es mejor que todo el mundo esté bien porque así, aunque uno no esté tan bien como todo el mundo, es más aliviado estar mal. Si la gente está mal no tira nada a la basura, no se encuentra comida por la calle, empieza la competencia por un pan viejo de la semana pasada.

Sin querer estaba hablando del país, qué pienso, la patria, la historia, los fundadores, etcétera, nuestros héroes y lo demás.

Bueno, lo dije todo. El país marchaba, uno lo veía. Había elecciones, la gente votaba, elegía un partido político, un presidente, legisladores, representantes comunales. Toda la banda, la música y el director.

Siempre era el mismo partido, lo cual quería decir que la mayoría, por lo menos la mayoría, estaba conforme, tenía fe en los que ya lo habían hecho antes. Además, muchos tenían experiencia, el padre había sido presidente o legislador, el tío, el abuelo, toda la familia, hasta llegar a los fundadores. Uno lo veía, era gente que tenía costumbre, conocía el papeleo.

[...]

Ellos [os opressores] opinaban que todo estaba muy mal. Que antes estaba mal pero ahora estaba peor, y que así como iba todo seguiría empeorando. Que no era cierto que algo hubiera o hubiese estado alguna vez bien. Si yo opinaba que todo estaba bien era porque no me preocupaba, no tenía patriotismo, era un desvergonzado al que todo le daba igual. Casi que pertenecía al enemigo. Que no había que hacer caso a la mayoría porque la mayoría no pensaba, no sabía qué quería, no sabía qué elegía. Pero si bien la mayoría no valía nada, decían, yo era peor que la mayoría, porque por lo menos ellos creían que elegían y yo ni siquiera me tomaba la molestia de votar.

En síntesis, no me fue bien con aquella respuesta que podríamos llamar moral. Hubo insultos y patadas que hasta el día de hoy.

(LISCANO, 1997, p.129-130)

Se a ironia na escrita propicia a relação com um lugar, que em Liscano é comumente um entre lugar, ou seja, a relação do relato com o encerro, no entanto por meio da ironia quase sempre é o próprio escrito que se coloca como o lugar que reflete e é foco da reflexão. Nisso, a narrativa reflete sobre ela própria, e a subjetividade do narrador é objetivada no escrito, conforme as premissas defendidas pelo primeiro romantismo.

Benjamin diz que “a teoria romântica da obra de arte é a teoria da sua forma” (1993, p. 80), e Kierkegaard adverte que a opção da ironia romântica é pelo paradoxo, o que leva a pensar que toda a teorização dos românticos com respeito à arte (e à literatura) é um olhar espectral para a própria obra, no entanto, como é um olhar progressivo, a obra que se autoavalia (postulado moderno) quer exceder a ideia de arte petrificada num altar edificante, portanto quer romper a sacralidade da obra e do autor. A ironia romântica na literatura significa um olhar crítico e reflexivo sobre si, qual seja, a arte (a literatura) como alimento e alimentadora do pensar no pensar.

Quando Liscano leva sua reflexão até a palavra, ou a palavra o leva à reflexão (que é sucedida por outra reflexão), é como entrar num caminho indeterminado e gerador de ambiguidades que sua literatura reflete. E, ao refletir sobre a linguagem, está consciente da diferença que separa a ficção do mundo, ou como ressalta Nestrovski (lendo o Paul de

Man do ensaio “A retórica da temporalidade”) a presença e a ausência são marcas literárias da ironia, característica marcada na modernidade já que o escritor se reconhece não poder retornar ao mundo natural por mais que este seja uma constante tentação. E isso já está problematizado no romantismo e em Kierkegaard, contrapondo-se a Hegel, como completa Nestrovski:

A ironia, como figuração de presença e ausência, acaba contaminando também o discurso religioso e filosófico, como se lê nos escritos de Schlegel e Solger. Também os contos de um Hoffmann ou Kleist, com seus autômatos e marionetes, são exemplos supremos da convergência de problemas literários e teológicos. Estamos, afinal, na era de Hegel, para quem a presença só é totalmente presente quando representada na autoconsciência. Mas o que acontece quando essa autoconsciência é posta em xeque?

No limite do que se pode pensar, existe sempre um impensável: o “segredo” de Derrida, o “real” de Lacan, o *unheimlich* de Freud. É esse impensável que o sistema de Hegel se esforça para deixar de fora e é precisamente nesse ponto que o seu grande sucessor e adversário, um dos mestres da ironia Soren Kierkegaard emprega a ironia e a paródia como formas de expor o quanto de absurdo existe na pretensão hegeliana de atingir uma autoconsciência transparente e um conhecimento absoluto. Como escreve Mark Taylor, num ensaio recente (*Critical Inquiry*, Summer 1994), o que Kierkegaard faz com Hegel é semelhante ao que o pós-estruturalismo faz do estruturalismo. Vale dizer que o debate entre os dois serve, direta e indiretamente, para definir os parâmetros da análise cultural do nosso tempo. (NESTROVSKI, 1996, p. 13)

Portanto, é fundamental contrapor as oposições que a ironia ocasiona no pensamento filosófico de diversos pensadores enquanto ação no próprio pensamento e, sobretudo, no discurso. Se a ideia aqui é relacionar também a ironia como parte do trabalho de construção literária de Liscano, relação à qual, por sua vez, condiciono num labor conjunto com a reflexão, com a crítica e com o fragmento, é importante

que se especifique que caminho toma o irônico em Liscano de acordo com o que analiso através da leitura de seus manuscritos do cárcere. Kierkegaard defende uma tradição clássica, por assim dizer, da ironia. Os primeiros românticos, por sua vez, veem nela a desestabilização do discurso, mas também desestabilizam a própria tradição. Kierkegaard, ainda que opositor às ideias de Hegel, o utiliza para defender seu ponto de vista e ao mesmo tempo atacar os românticos:

[...] Hegel se recusa a compreender o ponto de vista de Sócrates como ironia [...] Hegel fala sempre da ironia com muita aversão; a ironia, a seus olhos, é uma abominação. A época da aparição de Hegel coincide com o período mais glorioso de Schlegel. Mas assim como a ironia dos Schlegel havia feito, na estética, o julgamento de uma sentimentalidade que se alastrava, assim também era Hegel aquele que devia corrigir o desacerto que havia na ironia.

[...] Com isso não se quer dizer, de modo nenhum, que Hegel não tenha razão contra os irmãos Schlegel, e que a ironia da dupla Schlegel e Schlegel não tenha sido um desvio muito grave [...] Hegel, ao se voltar unilateralmente contra a ironia pós-fichteana, *deixou de perceber a verdade da ironia* [...] (KIERKEGAARD, 1991, p. 230)

O fato é que Kierkegaard tem como tarefa de seu estudo defender a ironia socrática, enquanto Hegel, segundo Kierkegaard, faz perder o “peso histórico” da ironia socrática. E com relação à ironia romântica, o pensador dinamarquês tem uma boa leitura, bem como dos pressupostos fichteanos dos quais deriva a reflexão do *Athenaeum* sobre a ironia. Contudo, para mim, justamente ao insistir na discordância (e discórdia) e nas críticas às ideias românticas, o que faz Kierkegaard é dar-lhes relevância e tornar os pontos conflitivos terreno apropriado para a reflexão e o debate. Para demonstrá-lo é necessário tomar mão, uma vez mais, das palavras de Kierkegaard:

Com Fichte, a subjetividade se tornara livre, de maneira infinita e negativa. Mas para sair deste movimento da ausência de conteúdo, em que se movia em infinita abstração, ela precisava ser

negada; para que o pensamento pudesse ser real, precisava tornar-se concreto. Com isso se destaca a questão da realidade metafísica. Este princípio fichteano, de que a subjetividade, o eu, tem validade constitutiva e é o único onipotente, conquistou Schlegel e Tieck, e a partir daí eles operaram ao nível do mundo. Disto resultou uma dupla dificuldade. Em primeiro lugar, confundiu-se o eu empírico e finito com o Eu eterno; em segundo lugar, confundiu-se a realidade metafísica com a realidade histórica. Aplicou-se assim sem mais nem menos um ponto de vista metafísico incompleto à realidade. Fichte queria construir o mundo; mas o que ele tinha em mente era um construir sistemático. Schlegel e Tieck queriam inventar um mundo.

Dá se vê que esta ironia não estava a serviço do espírito do mundo. Não era um momento da realidade dada que devia ser negado e desalojado por um novo momento; mas toda realidade histórica era negada, para abrir lugar a uma realidade autoproduzida. (KIERKEGAARD, 1991, p. 237-238)

Reales (2012), em “Ironia, estranhamento, infinitização da literatura”, faz uma sucinta e fina análise do problema da ironia partindo de Kierkegaard para então relacioná-la à obra do uruguaio Onetti. No seu texto, destaca algumas das principais contribuições do pensador dinamarquês em seu célebre estudo da ironia (ou do irônico, como ele próprio gostava de referir), e relembra aquela que para ele se constitui na característica principal da ironia, esboçada de forma simples e que será repetida (talvez repetitiva pensando com De Man) em sua dissertação *O conceito de ironia*, qual seja dizer o contrário do que se pensa: “Aí já temos então uma definição que percorre toda a ironia, ou seja, que o fenômeno não é a essência e sim o contrário dela” (KIERKEGAARD, 1991, p. 215). Muito embora Reales reconheça a importância do pensamento de Kierkegaard, destaca que, mesmo este elaborando uma dura crítica à ironia romântica, faz também repensar esta sob uma perspectiva contemporânea, por isso diz:

Em Kierkegaard se lê que a ironia consiste em estar sempre dizendo algo diferente daquilo que se diz, e em Onetti se compreende que essa

descontinuidade inerente à ironia, essa distância constitutiva da ironia, apontam para algo que nunca se alcança, para a impossibilidade de se fixar um significado estável, e se perfila como uma negatividade infinita. Gostaria partir desse ponto para tentar observar a relação que a literatura de Onetti, notadamente seu romance mais complexo, *La vida breve*, me permite traçar com um dos caminhos que tomou a ironia romântica entendida e descrita por Kierkegaard. Entendo esse caminho como uma ruptura com o iluminismo racionalista e a abertura revolucionária à subjetividade irônica que, mais tarde, escritores do século XX, que alguns chamam de pós-modernos, vão retomar revalorizando alguns aspectos da ironia romântica sem, e isto é necessário enfatizar, derivar para uma postura cínica e conservadora. (REALES, 2012, p. 118)

Ou seja, Reales oportunamente percebe a ironia romântica como constituinte de pressupostos que influem numa determinada literatura contemporânea. O caso de Onetti é exemplar para o que me interessa aqui abordar, já que, como tratei na primeira parte, o escritor uruguaio é uma das referências marcantes na formação do pensamento estético e reflexivo (tanto para questões existenciais quanto para filosóficas, literárias e críticas) de Liscano.

Já Seligmann-Silva (1999) diz que a ironia, pensando com os românticos, gera uma alternância entre a autocriação e a autoaniquilação, como dizia Friedrich Schlegel. Como criação, a ironia é exibição do infinito e do universal, como aniquilamento é *permanente parábise*. Portanto, a teoria da ironia pelos românticos está intimamente relacionada à visão deles com respeito à reflexão e sua filosofia da linguagem, bem como à ideia da relação da simulação (ou simulacro) e a filosofia. A parábise representa interrupção e suspensão, portanto, a ironia é uma interrupção no processo da reflexão, já que esse se dá num movimento constante de alternância do pensamento. Por sua vez, o

sujeito é problematizado a partir dessas conexões, diz Peter Szondi⁵⁰ citado por Seligmann-Silva:

O sujeito da ironia romântica é o isolado que volta sobre si mesmo e a quem a consciência roubou a capacidade de ação. Ele aspira à unidade e ao infinito, o mundo aparece a ele alcantilado e finito. O que é denominado de ironia é a tentativa de enfrentar a situação crítica por meio do distanciamento e desvalorização. Ele ambiciona ganhar um ponto de vista fora de si através da reflexão sempre mais elevada à potência para superar no nível da aparência a fenda entre o seu eu e o mundo. (SZONDI, 1973 apud SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 38)

Não está demais lembrar que as concepções românticas previam a mistura de gêneros no romance, por exemplo, ou melhor, o romance como essa mistura. E isso é aniquilação e também alternância; desfaz-se para se recriar em seguida. Por isso, ao pensar em Aristófanes, Friedrich Schlegel relacionava a simulação, o disfarce, bem como diretamente a suspensão da peça dando lugar ao discurso que vai se dirigir diretamente ao público, como parte da ironia, também como próprio da ironia socrática.

Por isso, penso que a crítica de Kierkegaard aos primeiros românticos termina por justamente promover um efeito de ressalva, pois exalta o que as concepções da ironia destes tinham de impactante e, com isso, o que tinham de proposta renovadora do pensamento sendo feita ao relacionar a ironia à elevação do pensar (e da subjetividade) a uma segunda potência – recordemos que a reflexão da reflexão e seus graus intensificadores não está alijada das noções de crítica, tampouco de ironia, muito menos dos problemas da linguagem. Ou seja, o dinamarquês termina por enaltecer aspectos importantes do primeiro romantismo já que, junto com Hegel, terá o mérito de destacá-los, ainda que posicionado em contra. Isso mais tarde se repetirá e será pensado, aí com maior profundidade e não negativamente, por Benjamin. Kierkegaard vê a genialidade do projeto primeiro romântico, daí ele

⁵⁰ Peter Szondi, “Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien.” In: H.E. Hass e G. – A. Mohrlüder (orgs.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973, p. 156.

citar nesse sentido, por exemplo, Friedrich Schlegel e Tieck, mas há que indagar se ele entendeu o projeto em toda sua complexidade.

Talvez Kierkegaard tenha compreendido os primeiros românticos, e a oposição se dê diretamente à visão um tanto avançada e destrutiva que eles desenvolveram com relação à ironia. Para De Man, um dos pontos-chaves dessa desavença é que Friedrich Schlegel e seu grupo colocam o irônico como caos e defendem a incompreensibilidade; deixando, portanto, os intentos de construção e até mesmo de narrar sob risco, o que incide numa historiografia sem proteção. De Man vê a ironia romântica como *des-ilusão* – algo que já tinha feito com a figura da *prosopopéia* em relação à ilusão autobiográfica – portanto ela põe em xeque pressupostos históricos e filosóficos que incomodam a Kierkegaard e Hegel, seus principais detratores. Para Kierkegaard, a história tem que guardar um lugar para um certo momento irônico, daí apelar à ironia socrática já que, para ele, Sócrates vem no momento adequado – por isso De Man lembra como se Sócrates anunciasse algo, assim como São João anuncia ao Cristo (e aqui toda a tradição religiosa tem seu peso no pensamento kierkegaardiano) –, enquanto os românticos de Iena estão fora da ordem do movimento histórico, que para o dinamarquês é a instância que se deve recorrer para tal julgamento. Além disso, para Kierkegaard a ironia tem estreita vinculação com respeito a preocupações constantes em sua obra no que se refere às relações entre o ético e o estético, e que para ele o irônico suspende a moral e a vida ética, porém não deve se colocar fora ou acima da moral e da vida ética. Daí pensar o repúdio do dinamarquês ao romance *Lucinde* de Friedrich Schlegel, como em seguida exponho com De Man. Isso tudo adverte que na ironia é problematizada a questão da linguagem, assim sendo diz Reales:

Se como tropo lingüístico a ironia nega num nível (o literal) aquilo que afirma no outro (figurativo), não há correspondência entre signo e referente. A ironia questiona radicalmente a capacidade da linguagem de dar conta da natureza das coisas. Mais: ela questiona a própria possibilidade de existir a “natureza das coisas”. A coisa, aliás, deve ser constituída antes de ser analisada e essa constituição do “objeto” nunca está livre do modo discursivo que o torna possível. As complexas forças que intervêm no processo da realidade não são simétricas àquilo que a linguagem consegue

caracterizar. E, mesmo assim, o sentido da coisa não é mais do que um jogo de derivas absolutamente impossível de se deter, ou seja, fugacidades de sentidos, espectros, fantasmagorias. O mundo é uma selva de signos erráticos. Essa consciência linguística faz da ironia um metatropo, ou seja, ela é eminentemente metalingüística: uma reflexão desde a linguagem sobre a sua própria capacidade de dar conta da realidade e, em definitivo, de conhecê-la. (REALES, 2012, p. 121)

O assunto não se resume a isso, nem é de fácil entendimento, visto que o próprio *conceito* de ironia é posto em suspensão numa análise rigorosa.

De Man, ao analisar a questão do *conceito de ironia*, não o faz sem ironia. E o irônico está na própria ironia, no que ela pretensamente significa sem que se possa objetivamente dar-lhe uma significação exata. Por isso o escrito definitivo que ficou de De Man advém de uma conferência que ele intitulou “O conceito de ironia”⁵¹, título tomado de Kierkegaard (o mesmo da dissertação e do livro deste último) que se revela desde já irônico visto que para De Man a ironia não é um conceito. Diz que se a ironia fosse um conceito seria possível defini-lo. De tal modo é que, no primeiro romantismo, quando se teceu densa reflexão do problema da ironia, Solger já reclamava de August Schlegel por não conseguir defini-la, o que por sua vez Hegel (quem muito disse sobre ela) se queixava de que era o próprio Solger escrevendo sobre a ironia quem dava a impressão de que não sabia sobre o que escrevia. Já quando Kierkegaard escreve sobre a ironia, é ele quem vai se queixar de que Hegel parecia não saber o que era a ironia. Mas, apesar de tudo, todos sabemos não ser difícil que, pelo menos o senso comum saiba a que se refere a ironia, de forma simples (mas mesmo filosófica se se vai à linha de pensamento fichtiana de intuição intelectual, ou, quem sabe, talvez exagerando a nota e me afastando do arcabouço teórico aqui utilizado, a Agostinho e a dificuldade de responder sobre algo tão corrente como o tempo⁵²)

⁵¹ Conferência proferida em 4 de abril de 1977 em Ohio State University, Columbia, Ohio, transcrita e editada por Tom Keenan.

⁵² No livro XI de Confissões, Agostinho se questiona: “Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E

De sorte, conclui De Man, que é difícil (se não impossível) conceituar a ironia por meio de uma definição. Mas ele corre o risco e, por ser um grande teórico dos tropos, diz ser a ironia o tropo dos tropos, a qual exige uma negação mais radical que a sinédoque, que a metáfora ou a metonímia, ou seja, o representante por antonomásia da mudança. Mesmo assim isso fica vago, portanto se tem que pensá-la tendo uma *função performativa*: “La ironía misma plantea dudas en el mismo momento en que se nos ocurre su posibilidad, y no hay ninguna razón intrínseca para interrumpir el proceso de duda en ningún punto anterior a lo infinito (DE MAN, 1991, p. 235). A dúvida permeia a compreensibilidade da ironia, isso está claro. Assim que, teoricamente, numa proximidade ao rigor aplicado por Kierkegaard, está Friedrich Schlegel, quem, num texto intitulado “Über die Unverständlichkeit” (“Sobre a impossibilidade da compreensão”, “Sobre a incompreensibilidade”, “Sobre o problema da impossibilidade da compreensão”, traduz De Man), infere que a ironia é a ironia da compreensão, daí pensar que não é uma pretensa compreensão da ironia que irá controlá-la, já que a ironia põe em jogo a possibilidade tanto da compreensão quanto da leitura, e daí “la legibilidad de los textos, la posibilidad de decidir sobre um significado, sobre un conjunto múltiple de significados, o sobre una polissemia controlada de significados” (DE MAN, 1991, p. 236). Desse modo, se se vê a ironia sob esse olhar, é colocada como ameaça àqueles que se dispõem a interpretar a literatura, já que dependem da compreensibilidade dela. Por isso De Man exorta a que se recorra à tradição alemã na tentativa de iluminar o problema da ironia: “Deben centrarse em Friedrich Schlegel (mucho más que em August Wilhelm Schlegel), y también em Tieck, Novalis, Solger, Adam Müller, Keist, Jean Paul, Hegel, Kerkegaard, y en todo camino que lleva hasta Nietzsche.” (DE MAN, 1991, p. 237). E me parece que os textos de um Thomas Mann, um Beckett, um Onetti, um Macedonio Fernández, assim entenderam.

Exemplos do problema da incompreensibilidade exposto na ironia em Liscano preencheriam muitas páginas. De sorte que, levando

que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.” (AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 262).

em conta que Liscano também problematiza o fragmentário, prefiro exemplificar num molde afim: um título, pois este, quase sempre, é um texto-fragmento, algo como um ouriço. O exemplo elegido é o título da primeira parte de *La mansión del tirano*: “El camino a la verdad”. Mais do que apresentar num tom sério algo que pode parecer jocoso, ou vice-versa, e a bem da verdade são as partes dos textos de Liscano que muito provavelmente são apontadas como sendo passagens irônicas (o que é certo, elas abundam, porém aqui ao pensar na ironia romântica não a pensamos apenas como comicidade), no título em questão, é a reflexão que advém de um enunciado que não é compreensível como título. Tampouco é tão somente a negação ou a oposição às ideias que se seguem a um enunciado prévio, mas sim a proposta de reflexão que deve ser vislumbrada como o que leva ao pensamento irônico. O certo é que se o leitor empreende a leitura dos capítulos que estão nessa primeira parte e os relaciona a esta espécie de anúncio de entrada (o título da primeira parte) a reflexão se dará em seus diversos graus, sem que haja uma definição compensatória (a menos que se avalie sem a ironia). O título mencionado se revela de uma ironicidade distinta àquela anunciada acima do portão de entrada do *Penal de Libertad*: “Aquí se viene a cumplir”, porque de fato se entrava a cumprir algo (ainda que se possa pensar que a aproximação se dê justamente no ato de anunciar um enunciado que não admite discussão). Também difere da ironia socrática ao se pensar no nome próprio da prisão: “liberdade”. Precisamente o que não se pode encontrar em *La mansión del tirano* é um caminho à verdade, pois esta é sempre apresentada como simulação (ou dissimulação, pensando com Benítez Pezzolano). Mesmo que se tentasse entrar no jogo retórico (com toda sua condição tropológica) da ficção pela ficção, ou seja, pensar, por exemplo, num narrador ou num personagem propondo um caminho, uma verdade, não é o que o texto admite, ao contrário, ele propõe a dúvida, nem ao menos propõe a pura negação. Se se segue na leitura, ato seguido ao título se anuncia um novo título: “I. Modestos orígenes de algunas cosas que acaban por ser esenciales”. Ao querer admitir que o título anuncia as origens do romance, afinal como tudo começa (o que é factível se não é apercebido ou admitido o irônico da palavra *origem*), exime-se o risco da escrita-leitura, pois nele eclode a ideia de *salto* e não de *gênese*:

Si es cierto lo que se dice, y solo en caso de serlo, una agradable mañana de fines de otoño alguien se entretiene jugando con un hombre. Si se

atienden a las cosas que comenzaron a ocurrirle a este hombre.

Al hombre le ocurre lo siguiente: sale de su casa hacia el ómnibus.

Podría en cambio, o tal vez, sucederle esto: abandonar la casa rumbo a la parada del ómnibus y pensar que sale hacia el ómnibus. Quizá no regrese nunca más después de esta salida y él en el momento no lo sepa ni le dé por pensarlo. Quizá no vuelva a ser nunca más ni siquiera tema de conversación para alguien. Pero de momento no es eso lo que hay.

Lo que al hombre sucede es que sale y camina. Lo que puede sucederle, lo que le está sucediendo, es que al salir de la casa piensa que sale de la casa hacia el ómnibus y que va, de modo preciso, que va hacia el ómnibus, y, además, va pensando que piensa.

Salgo, camino y pienso y, al pensar, pienso que pienso, dice. [...]

(LISCANO, 1992, p. 11, grifo nosso)

A insistência no dúbio percorrerá todo o texto, e toda a sua obra (modernidade). Esse é o caminho que o irônico toma em Liscano, afirmação que logo é desafirmada, dúvida que não se sustenta devido à ficção mostrar-se com uma construção de várias vozes que podem se contradizer, ou de uma voz que não sabe como dar o próximo passo (na ficção e por ser ficção a decisão é uma abertura de possibilidades paralelas). Ou seja, fica evidente que a ironia em Liscano é utilizada numa proposta metanarrativa que, como já vimos, é uma reflexão presente desde a formação de Liscano, até mesmo pela época em que foi escrito o romance ainda que estando ele preso. Reales diz que em última instância toda literatura fala sobre literatura, porém:

há literaturas que expõem essa problemática e, desse modo, se autoexpõem enquanto problema. Nesse processo se dá, antes, algo assim como um estranhamento que desencadeia o processo de a literatura pensando a literatura: um movimento de infinitização da literatura (REALES, 2012, p. 121).

Semelhante, diz ainda, ao processo de infinitização do eu que Kierkegaard criticava em Fichte.

Mas também não fica difícil atribuir o começo da narrativa de *La mansión del tirano* a uma estratégia já bastante utilizada. Recordemos que *Dom Quixote* propõe efeito semelhante, um narrador anuncia estar prestes a contar algo já contado, já escrito e lido. Contudo isso só reforça meu argumento, pois *Dom Quixote* é um texto irônico por excelência, modelo para os românticos de Iena, e o é também por gerar um *distanciamento reflexivo*, como diria Ernst Behler (citado por SELIGMAN-SILVA, 1999). No entanto, o efeito em Liscano não está apenas no fingir de quem narra ao admitir que não sabe bem o que aconteceu ou que pode não haver acontecido, mas também ao desnudar o tratamento de si como ficção que projeta a impossibilidade de assertivas sobre sua relação com um mundo externo a ela (vida do autor, contexto imediato ou histórico, etc.), ao mesmo tempo na impossibilidade de que a leitura se exima de tal relação (im)possível; por outra parte, ou adjunto ao anterior, a impossibilidade de relações claras no próprio mundo ficcional que se cria a partir da primeira frase no papel.

O irônico também se manifesta, nos manuscritos carcerários de Liscano, na interrupção constante da linha narrativa. Dizia Schlegel ser a ironia uma parábase permanente, como já foi referido aqui. Isso quer dizer também que a narrativa pode ser interrompida por qualquer lugar, como recorda De Man (1998), ou seja, a ironia pode estar em todas partes, no limite do paradoxo já que a parábase como tropo deveria ocorrer num ponto determinado. De Man cita como exemplo da teorização romântica da ironia o romance *Lucinde* de Schlegel – o que também o faz Kierkegaard, no entanto este abomina o romance de Schlegel por romper paradigmas que o dinamarquês, de forte influência cristã em seu pensamento, não aceitava⁵³ –, em especial um capítulo denominado “Uma reflexão” (“Eine Reflexion”) no qual se deixa ler como um tratado ou argumento filosófico, inclusive com linguagem

⁵³ Diz Kierkegaard em seu *O conceito de ironia*: “[...] *Lucinde* pretende é superar [em outro momento usará o termo *suspender*] toda eticidade, não só no sentido de usos e costumes, mas sim, toda aquela eticidade que é a validade do espírito, a *dominação do espírito sobre a carne*. Também se mostrará portanto que ela corresponde exatamente àquilo que anteriormente caracterizamos como sendo o específico para o esforço da ironia: suprimir toda a realidade e pôr em seu lugar uma realidade que não é nenhuma realidade [...]” (KIERKEGAARD, 1991, p. 251).

fichtiana, mas que se tivermos bastante atenção na leitura se adverte que é em verdade uma reflexão sobre os aspectos puramente físicos de um ato sexual. Ou seja, o pretenso argumento filosófico é interrompido em todos os momentos, já que dá a entender que se fala de uma coisa quando é tratado outra, e assim a parábise permanente interrompe ou altera “el estado de ánimo (el *Stimmung*) interior, al igual que en dicho pasaje el estado interior que está siendo descrito es completamente alterado por la forma exterior, que corresponde a la de lo bufo⁵⁴, a la de la parábasis, a la de la ruptura de la línea narrativa” (DE MAN, 1998, p. 253). E essa linha narrativa é na verdade uma estrutura narrativa resultante de um sistema tropológico, conforme Fichte sistematicamente descrevera.

De modo análogo ao citado capítulo de *Lucinde*, Liscano opera sua descontinuidade de argumento na ironia, a seu modo, no texto já referido nesta tese denominado “Acerca de las cosas”, que faz parte de *El método y otros juguetes carcelarios*. O escrito inicia assim:

Para empezar trataremos ante todo del ser de las cosas, de cómo llegaron al ser de hoy, desde el principio en los orígenes pasando por todas las etapas hasta la actualidad. Veremos las cosas según es cada una y la mudanza.

El ser de las cosas es en sí redondo en su integridad. Las cosas, tomadas cada una, no están en otras sino en sí mismas. El resto es relaciones a considerar, pero no cosas.

Cada cosa está en un lugar y no en otros. Inversamente hablando, cada lugar contiene en sí una cosa y no más. Dada la cosa se tiene el lugar y al revés. No caben dos. (LISCANO, 1987, p. 32)

O texto anuncia-se como um argumento filosófico que tem como ponto de partida o ser das coisas e que logo estará discorrendo sobre alguns fundamentos da História, mas, em realidade, o tramado trata de uma espécie de percurso por alguns períodos da história e lugares do mundo, numa abordagem em nada profunda, já que essa parece ser a proposta. No entanto, o tom jocoso de algumas observações revela uma narrativa paralela, de modo que uma vez mais o escrito quer dar

⁵⁴ Friedrich Schlegel se referia ao bufo, partindo da *commedia dell'arte*, como aquilo que é a interrupção da ilusão narrativa, ou seja, é o aparte, também com a audiência, com o qual se rompe a ilusão da ficção.

importância à maneira como é contado e menos aos assuntos explícitados. É um exercício de escrita que se centra no que tem ele de jogo com os dados expostos, chamando a leitura constantemente para fora da ilusão da autoridade do que é contado. Há, portanto, interrupção e ruptura, e também desejo de uma outra realidade. Porém há de se observar que a retirada clara da importância do que é contado, principalmente com relação aos dados históricos, um pouco menos sobre o que se expõe como filosófico, intensifica o desejo de que se projete o olhar ao que se conta. E a ironia da narração é o que torna dúbia a possibilidade de que o que importe esteja ou não exposto.

De outra maneira, esse relato pode ser lido sendo pensado o sujeito irônico de Kierkegaard, a partir da necessidade do escritor factual Liscano de mostrar aquilo que sabe, ao mesmo tempo em que insinue, nos interstícios, o desejo de saber mais. Como exposto anteriormente, no *Penal de Libertad* o gradual endurecimento da repressão foi proibindo e dando fim a diversos livros de determinadas áreas, em especial aos das Ciências Sociais. Os livros de filosofia também foram proibidos, porém, conforme se sabe, alguns deles se salvaram e se mantiveram escondidos nas mãos dos presos. Foi dessa forma, por exemplo, que Liscano leu Hegel⁵⁵.

Para mim, o sujeito da escritura performatizado na cadeia por Liscano é um sujeito irônico, agora sim muito mais na vertente das ideias kierkegaardianas. Sujeito performatizado estranho à existência, pois a existência se tornara estranha a ele. Primeiramente porque sua realidade *histórica* perde a validade, realidade que antes fazia sentido em certas condições e na medida em que a época a acolhia. E nisso a ironia pode adquirir “determinação de subjetividade”, deixando o sujeito livre (nela). Para Kierkegaard, é uma negatividade infinita absoluta. Por outra parte, é o que lhe abre caminho ao sujeito da escritura (esse que é o que fala em todos os manuscritos do cárcere de Liscano) que pensa na realidade como “aparência, ilusão, vacuidade, um nada”, conforme diziam Friedrich Schlegel e Solger, reconhecido por Kierkegaard. “A ironia é o jogo infinitamente leve com o nada, que não se assusta com ele, mas torna sempre a enfrentá-lo de cabeça erguida”, diz Kierkegaard (1991, p 233). O sujeito irônico tem essa liberdade negativa, sentindo-se por cima de si mesmo e das situações, por isso se cria e cria poeticamente. Assim que, num giro de volta às ideias românticas, o texto de Liscano comumente requer a atenção sobre o problema de

⁵⁵ Cf. o próprio escritor me confirmou (e-mail de Carlos Liscano de 14 de julho de 2016).

como ele se mostra e assim sobre suas descontinuidades, como num certo caos na narração, e nisso a ênfase nessa vertigem especular de que o texto reflete sobre ele mesmo (o que recorda um comentário de Lukács (1974) de que a ironia crítica é percebida no fato de se falar de questões últimas da vida adotando um tom de que se está tratando de quadros e livros, de ornamentos não essenciais à vida), mas também a escrita da digressão fala sobre o descontínuo da linguagem. A ironia, portanto, é também esse trabalho com a linguagem, extensivo à própria reflexão e ao ponto de vista crítico, que faz experimentar a mesma incapacidade de representar uma pretensa realidade que circunda o sujeito.

A importância que a ironia primeiro romântica concede à linguagem, e que Liscano soube em seus manuscritos ler e problematizar juntamente com suas leituras sobre linguística (Saussure, Chomsky, Spitzer, Benveniste, etc., autores disponíveis na Biblioteca do *Penal de Libertad*, e alguns citados em seus apontamentos do cárcere), também a partir de um Foucault que está presente em *Apuntes del cárcel*, o qual faz ver a relevância também da língua para o pensar o mundo dos objetos e o significado, pois, apesar de querer dizer (e contar) algo, as vozes do texto de Liscano se veem impossibilitadas de dizer tudo, são limitadas pela própria língua (e pela escrita). Por isso o filosofar faz parte da ironia e a ironia do filosofar (Friedrich Schlegel filosofa na incompletude, no fragmentário, na incerteza das certezas da Filosofia). Na dúvida se assenta a história que se conta em Liscano. Estou certo de que, nessa perspectiva, encerra seu primeiro e mais importante romance:

XIII. Novela breve y sencilla titulada: *Regreso a los orígenes* [finaliza a segunda e última parte do romance, seguido apenas por um breve prólogo]

—Este es mi cuento. Atención, vean mi cuento. Aquellos que tengan algo para decir que se sienten a la mesa y levanten la mano. De a uno por favor. ¿Usted quién es? Es El Caballo Literario. Muy bien, hable. ¿Qué va a contarnos? Muy bien. ¿El otro quién es que no le vemos la cara? Un enano. Adelante con el cuento. Súbase a la silla para que podamos verlo, señor Enano. Allí está Billy, está Per, está El Soldado Panteísta, El hombre que

pesaba setecientos quilos⁵⁶. Está El Profeta, el Hombre que habla. No, esos no son míos. ¿Vio cómo hay que contar? Mire y aprenda. Aquel buen hombre llamado Hans, a quien todos conocían por el Maestro. ¿Cómo? ¿Alguien habló? ¿Qué fue que dijo?

–¿Puedo hablar?

–¿Y usted quién es? Levante la mano, esto no es un bar ni un debate.

–Yo soy el que venía conduciendo hasta poco.

–Ah, el del desastre. Bien, ¿qué quiere? Exprésese pronto.

–Me pregunto qué irá a decir M⁵⁷ sobre lo que está ocurriendo acá.

–¿Y quién se acuerda de M ahora?

(LISCANO, 1992, p. 179)

Esse é o necessário ponto final que Liscano teve que finalmente instaurar ao seu texto mais audacioso, resultado de longos processos de reflexão do escritor e de sua performatização na escrita, também muitos anos de correções, reconstrução, reescrita. É que a ironia e a reflexão não deixam nada quieto. Na Suécia teve que finalizar um texto que se propunha sem fechamento, finitizado para sua publicação. Porém os manuscritos do cárcere de *La mansión del tirano*, 144 *papeizinhos* reunidos junto aos ares da recém-entrada primavera de 1984, mostram uma outra finalização no papel:

[...] H. le dice al I. [o Invencionista] “Pondré a los personajes en fila y les permitiré ponerse de pie y hablar de a uno”. Uno de los personajes es un caballo. “Vio cómo se escribe una novela?” – Sí, pero todavía habrá que ver qué piensa M de todo

⁵⁶ Na edição de 2011 de *La mansión del tirano*, sobre esta parte Liscano comenta em nota de rodapé (comentário 102, p. 217) o seguinte: “Per es personaje de ‘Agua estancada’ [conto escrito na Suécia]; el Soldado Panteísta es de *Memorias de la guerra reciente* [también escrito fora da prisão]; el hombre que pesaba setecientos quilos es del “Hombre gordo con ángel” [presente em *Oficio de ventiloquia 2*, um dos dois tomos que reúnem seus relatos]. Es decir, son posteriores a la *LMDT* y Hans se apropia de ‘mis’ personajes”.

⁵⁷ O enigmático personagem que atravessa toda a obra de Liscano, já mencionado neste trabalho. De certa forma, é o *escritor*, espectro do outro-Liscano.

esto. - ¿Y quién se acuerda de M ahora?”
(LISCANO, 2010b, p. 260, transcrição livre
nossa)

Os personagens têm voz para contar(-se) e nisso performatizam a multiplicidade de fragmentos de realidade e realizações possíveis, cada qual com perspectivas que fariam a narrativa tomar o rumo de paralelos pensamentos que se infinitizam, proximidade à reflexão poética que pode se potencializar e multiplicar-se numa série infinita de espelhos, como diz Friedrich Schlegel no célebre Fragmento 116 da *Athenaeum*. Espectros, imagens especulares; também pela problematização que se dá da autoria e da criação, por isso a presença quase que constante na obra de Liscano (mesmo que não sempre literal) de M.

De tanto (a)firmar-se como ficção, a própria ironia liscaniana não deixa de inscrever o sujeito que cria, sujeito pensante, sujeito que escreve. É marca da modernidade, também do primeiro romantismo, e essencial em Liscano. No processo crítico imanente na obra, há um eu que se analisa, por isso se confunde com a arte, eu-arte que autorreflete e que, desde seu primeiro romance, introduz e reflete sobre a figura do outro, do duplo, e que, na perspectiva aqui apresentada, é desestabilizada pelos espelhos que passam a potencializá-la. Esse problema vai sendo despido de simulações propositais nos escritos pós-cárcere, como em *El escritor y el otro*, quando, inclusive a questão do nome próprio entra num jogo vertiginoso. Para muitos críticos, e eu mesmo já tateei nessa direção, os textos escritos por Liscano a partir dos anos 2000, não tão claramente em *La ciudad de todos los vientos*, muito mais em *El furgón de los locos* e *El escritor y el otro*, determinam um giro autobiográfico ou autoficcional. Contudo, levando em conta a avaliação do processo de criação em Liscano, já nos escritos do cárcere está posto à mesa o problema do eu, do outro, do sujeito, da ficção, pontos os quais os demais escritos após a prisão apenas exploram de outra maneira.

Quando Liscano ficciona um escritor refletindo sobre sua obra, é a ironia que impele um desalento na ideia da ilusão de gênio criador que domina todos os processos de sua obra, pois na sua posta em escrita é que se performatiza a falta de controle sobre a obra, exemplificada também na figura de um outro-ficcional que se rebela e quer pensar e atuar sem seu criador.

E essa mesma ação irônica é que também propicia uma nova continuidade da reflexão na obra, visto que foi provocado o necessário

distanciamento entre autor e obra. Porém, ao mesmo tempo em que a arte é vislumbrada com autonomia, ela também se mostra dependente de uma força criadora. Nisso tudo está presente a ironia que leva a novos desdobramentos da reflexão, no seu processo de infinitização. Portanto a ideia aqui de obra aberta é quase que uma redundância, e que contrasta com a imagem alheia, a do homem de carne e osso, a do preso que fazia do pensar e do escrever sua abertura a novos espaços.

Além disso, o ex-militar e ex-militante, sob a rigidez da disciplina carcerária, com a fala calada, e que, em seus estudos, reclama das rígidas normas de composição literária impostas pela tradição, que também reclama das limitações da linguagem, encontra sua liberdade de formas na ironia, o que faz lembrar Cervantes e seu *Dom Quixote*, o livro romântico por excelência. Na autorreferencialidade, a arte se reverencia, e reverencia, ironicamente, o eu e a natureza.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Kierkegaard dizia que a ironia romântica desejava “suprimir toda realidade e pôr em seu lugar uma realidade que não é nenhuma realidade” (p. 251). Nada mais adequado, para este fechamento, que considerar uma contradição com o pensador dinamarquês, ou melhor, um certo desvio que a vida-obra de Liscano na prisão possibilita ao forçar (forjar) uma realidade outra no espaço prisional, uma realidade que é gerada e se nutre das palavras, das vozes criadas e das escritas imaginadas, com o delírio e com a razão, no onírico ou no imaginativo, mas, num jogo dirigido, trabalho arquitetado e reflexivo, no literário e na forma. Ao mesmo tempo, os escritos de Liscano de alguma maneira também subvertem a ironia romântica, sua escrita reflete certa semelhança com ela, porém, distingue-se pela maneira de sua concepção e, portanto, na sua realização; também no seu tempo (que é tempos), no seu espaço (que também foi multiplicado pelo imaginativo). O certo, penso, é que Liscano não suprimiu e nem tentou suprimir a realidade imediata, por isso, não me parece que a escritura tenha sido para ele uma fuga da realidade da prisão. Sua reflexão também circundava essa realidade, submergia-se nela, contudo, conseguia vir à tona. Claro que nisso o espaço outro da escritura não deixava de operar com violência, naquele contexto de violência, com o corte momentâneo do espaço no papel, na suspensão do tempo já praticamente inerte do encerro, com a cesura sempre reaberta. Nada mais errôneo (ou irônico) que afirmar que a realidade criada por Liscano não é nenhuma realidade, pois escrever possibilitou um escritor e uma obra. Como disse Cortázar (apud GONZÁLEZ BERMEJO, 2002), o homem que cria introduz elementos novos ou questiona os que considera ultrapassados, quebra um certo tipo de coisa, sem que com isso tenhamos que vê-lo como um messias que vai mudar a realidade. Mas me pergunto se nada muda em absoluto? Quem poderia definir o que é essa coisa chamada realidade?

A pobreza é condição para a literatura que nasce com Liscano na prisão, porém, enriquecida com o imaginativo. Sua literatura como um todo reflete essa valoração e reflete sobre ela. Longe da prisão, na Suécia, não entendia a língua (posteriormente a aprendeu)⁵⁸, nem o que

⁵⁸ Em sua tese de doutorado Carina Blixen inclui um capítulo dedicado ao estudo da vida de Liscano na Suécia, no qual se encontra um interessante encontro dele com a “outra língua”.

se oferecia naquela escrita que lhe era estranha, tampouco daquela geografia tão distinta do que já fora visto e tocado por ele; apesar disso, novamente, a escritura lhe possibilitava a vida na linguagem com sentido plausível, e o cotidiano, pouco decifrável, foi se inmiscuindo nos seus escritos – seu Tlön sempre esteve sendo realizado no pouco.

Essa pobreza latente em Liscano, pobreza de certas experiências, se dilui em meio à barbárie. Benjamin (1994b) já articulava num longínquo (mas nem tanto) 1933, em “Experiência e pobreza”, talvez num momento de raro otimismo, sobre querer introduzir um conceito novo e positivo de barbárie, o de que a partir dela a pobreza passa a impelir para a frente, portanto, impele a construir com pouco. Recém-liberto da prisão, Liscano então sem trabalho e praticamente sem dinheiro, indo a Curitiba numa primeira viagem ao exterior, diz-se: “hay que hacer un plan grandioso que la vida después se encargará de trasformarlo en mezquino” (LISCANO, 2015c). No seu projeto-processo de escritor e de escritura: saltos e retornos. Na prisão já havia se dado à tarefa grandiosa de declarar-se escritor.

O delírio de Liscano foi, quixoteanamente, criar realidade por meio da literatura, ele performatizou esse delírio por meio de seus personagens e narradores. Não escreveu nada novo ou *original* na prisão, o que, sim fez, foi marcar na singularidade o processo e os escritos, por fazer isso em meio à pobreza na barbárie e à solidão de um cárcere, e, pelo procedimento de retorno à discussão de certos paradigmas, problemas literários e filosóficos (também críticos e de linguagem), por meio da reflexão e da imaginação. Ou seja, o mundo ficcional criado por ele reflete e volta a refletir, especularmente, certas amarrações e desarmes da narrativa e do pensar com ela e nela. Mas, nada que se impõe assertivo, antes, como indecível; não como aquilo que não se pode decidir, senão aquilo que não tem que ser decidido, ou seja, decisão e indecisão ao mesmo tempo, pois, decidir é a violência por optar por uma coisa e deixar outras na obscuridade e, sendo assim, o que é negado continuará agindo. Suas reflexões se repetem, mas na repetição em deslocamento, como toda escrita que se repete de outra maneira.

Enquanto a literatura de Liscano tem um processo de montagem, como foi repetidamente exposto aqui, esta tese também é, em certa medida, uma montagem. Montagem no sentido em que arma pequenas narrativas possibilitadas por marcas de escritura e relatos pessoais, sejam do próprio Carlos Liscano, sejam de outros presos de *Libertad*, tais como Phillipps-Treby, Tiscornia, Alzugarat, entre tantos; ou, ainda, a partir daqueles que tiveram experiências de cercania com o horror da ditadura e das prisões políticas ou mesmo do escutar murmúrios vindos

daquele espaço de exceção, como Benítez Pezzolano. Do mesmo modo, de minha parte, a presença mínima dos vestígios do Museo de la Memoria, a vista ao longe do *Penal de Libertad*, tocar a lista dos presos, suas fichas de leituras, o catálogo de livros da biblioteca da prisão, os manuscritos de Liscano. Com isso, foram juntados pedaços de uma história individual de alguém que cria uma obra e, também, cria-se como escritor, homem e sua história que é, igualmente, um fragmento de uma narrativa maior, coletiva, complexa: a longa noite que envolveu o Uruguai nos anos de ditadura. Penso, ademais, naquele microcosmos de um pequeno povoado chamado *Libertad*, complexão de mulheres e homens que são mais do que simples dados da História.

Vejo suficientes vestígios na literatura de Liscano, bem como nos registros da sua formação como escritor e de sua biblioteca particular, para afirmar que seus textos carcerários levam a marca do estudo e da reflexão de certos problemas levantados no primeiro romantismo alemão, os quais o autor uruguaio soube pensá-los conjuntamente com teorias contemporâneas, de modo a dar à sua literatura um matiz singular ao pensar a própria literatura, a linguagem, o espaço, dadas as contingências em que estava submerso.

E, ao usar o processo de reflexão, da crítica, do fragmentário e da ironia no próprio texto, para indagar, inclusive, o processo de escrita e construção dele, Liscano evidencia manchas que, de diferentes maneiras, a literatura uruguaia, rio-pratense, enfim, latino-americana, propagam em sua constituição. Ou seja, na reflexão liscaniana que aparentemente aponta à sua escritura própria, encontra-se a abertura para pensar numa gama de relações mais amplas, de modo a ver a literatura numa relação muito mais estreita com certos postulados do primeiro romantismo. Não é novidade, visto os rumores das décadas passadas, de importantes pensadores, alguns dos quais citados aqui, de que um romantismo teorizante, porém quase que esotérico, obrou nas letras de forma bastante funda.

Contudo, o compromisso desta tese é com a problemática de apenas um escritor, uma tentativa de evidenciar a coerência de uma leitura, apesar da gama de projetos que ela requer e ao lidar com uma metodologia a ser sustentada. Movimentos escolhidos desde um ponto de vista ético com Blanchot, Levinas, Derrida. Ainda, ver a leitura com um processo de dismantelamento da ideia de consciência. Lidar e lidar com certa crítica transcendental, desde Kant; uma outra crítica, idealista, também uma idealidade histórica com Fichte, Schelling, Hegel. O exercício de ter Kierkegaard como contraponto. Ou seja, tudo isso teve a

intenção de fazer roçar um movimento primeiro romântico com pensadores mais próximos a nós no tempo, usando de certo modo Benjamin como conexão e, assim, tentando demonstrar que, de algum modo, essa conexão é factível e pode ser visível em Liscano.

Penso que certas *conclusões* ganham contornos na extensão de meu texto, desde o começo. Ao introduzir os principais temas desta tese, fui desejando armar minhas argumentações com base em ideias que têm comunicações constantes, ainda que flutuantes, na obra de Liscano. Portanto, se digo que sua obra se assenta na reflexão (principal fio condutor de suas narrativas, poemas e desenhos), é o mesmo que dizer que ela se utiliza da ironia para poder levar o pensar a outros níveis por meio do dúbio, que envolve o ser irônico e o pensamento irônico. Se o irônico retorna nos escritos, é também porque a linguagem, a palavra, o signo, o sentido, a referência, são postos em dúvida e, portanto, desencadeiam discussões e reflexões. Isso faz com que o fragmentário e o fragmento se imponham como fórmula assistemática de toda essa reflexão irônica na linguagem, até mesmo como condição, já que fragmentariamente problematizam o pensar, o falar e o escrever, e, ainda que sejam pedaços de escrita que se sugerem prontos e autônomos, ao mesmo tempo admitem a falta que todo pedaço ostenta em sua natureza de inacabamento, portanto, refletem obra nesse incacabamento.

É possível recompor uma obra (a de Liscano) a partir de todos esses pontos soltos, mas que estão em comum? Não seria isso a crítica que essa obra não apenas admite, mas que propicia e expõe de si e em si? Talvez não haja sido o suficiente exemplificado o quão de crítica imanente está posta nos textos de Liscano, talvez por certo pudor de minha parte, por não querer a repetição insistente, mas quero crer que os poucos exemplos aqui expostos tenham deixado evidente a riqueza de uma obra da qual se podia esperar uma outra pobreza e um outro silêncio, mas que, ao contrário, tem na riqueza de suas possibilidades, ruídos e silêncios, seu grande engenho.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. La nación entre el olvido y la memoria. Hacia una narración democrática de la nación. In: RICO, Alvaro (compilador). **Uruguay: cuentas pendientes**. Dictadura, memorias y desmemorias. Montevideu: Trilce, 1995. p. 15-28.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AÍNSA, Fernando. Catarsis liberadora y tradición resumida: las nuevas fronteras de la realidad en la narrativa uruguaya contemporánea. **Revista Iberoamericana**. Dirigida por Lisa Block de Behar, número dedicado à literatura uruguaia. Montevideu, v. LVIII, n. 160-161, p. 807-825, jul./dez. 1992.

_____. **Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya: 1960-1993**. Montevideu: Trilce, 1993.

ANTELO, Raúl. Letra y limite. El golpe único de la muerte iterativa. In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto (Org.). **Carlos Liscano: ficções do eu ficções do outro**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013. p. 109-120.

_____. *Lindes*, limites, limiares. **Boletim de pesquisa NELIC**. Florianópolis, edição especial, v. 1, p. 4-47, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784x.2008nesp1p4>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

ALZUGARAT, Alfredo. **Trincheras de papel**: Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay. Montevideu: Ediciones Trilce, 2007.

_____. La sangre de las piedras, Catálogo y lectura en el Penal de Libertad. In: _____ (Org.). **El libro de los libros**. Catálogo de la Biblioteca Central del Penal de Libertad (1973-1985). Montevideu: Biblioteca Nacional [Uruguai], 2013a. p. 11-21.

_____. (Org.). **El libro de los libros**. Catálogo de la Biblioteca Central del Penal de Libertad (1973-1985). Montevideo: Biblioteca Nacional [Uruguai], 2013b.

_____. **Bibliotecas de presos políticos en Uruguay (1968-1985). Cultura y resistencia**: de la escuela de cuadros a la Biblioteca del Penal de Libertad. In: Coloquio Bibliotecas de América. Universidad Torcuato di Tella, 19-20 ago. 2014, Buenos Aires, 24 p. Trabalho não publicado.

_____. **Conversación sobre la Biblioteca del Penal de Libertad**. Montevideo, 12 jan. 2015. Entrevista concedida a Selomar Claudio Borges. Trabalho não publicado.

BADIOU, Alain. **El siglo**. Traduzido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2011.

BAJTER, Ignacio; LARRE BORGES, Ana Inés. Diálogo inacabado con Ricardo Piglia. **Revista de la Biblioteca Nacional** [do Uruguai]. Montevideo, época 3, ano 3, n. 4-5, p. 117-135, 2011.

_____. “El orden del sirviente. Un archivo pese a todo”. In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto. **Carlos Liscano: ficções do eu ficções do outro**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013. p. 27-44.

_____. Apresentação dossier Felisberto Hernández. Objetos diversos. **Revista Landa**, Florianópolis, v. 3, n. 2, 2015. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol3n2/9b.%20DOSSIER%20-%20PRESENTACION.pdf>>. Acesso em: 1 jun. 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **Ensayos críticos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

_____. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **A preparação do romance II**: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Cecilia Beceyro e Sergio Delgado. 2. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

BENEDETTI, Mario. **Literatura uruguaya siglo XX**. Montevideu: Seix Barral, 1997.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. El futuro y la cantera del pasado. Entre el lenguaje y la soledad. Entrevista a Carlos Liscano. In: LAGO, Sylvia (Coord.). **Ocho escritores uruguayos de la resistencia**. Montevideu: Universidad de la República, 2001. p. 93-119.

_____. Actas de nacimiento de un escritor entre rejas: El método y otros juguetes carcelarios, de Carlos Liscano. In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto (Org.). **Carlos Liscano: ficções do eu ficções do outro**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013. p. 67-80.

_____. Raros y fantásticos: perspectivas teóricas. **Revista [sic]**, Montevideu, ano IV, n. 10, p. 8-15, dez. 2014.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **O conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. A imagem de Proust. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 36-49.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 114-119.

BLANCHOT, Maurice. **La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria**. Buenos Aires: Caldén, 1973.

_____. **La escritura del desastre**. Caracas: Monte Ávila, 1990.

_____. **El espacio literario**. Madri: Editora Nacional, 2002.

_____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. O Athenaeum. In: _____. **A conversa infinita**: a ausência de livro. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. **A conversa infinita 3**: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: 2010.

BLIXEN, Carina. **Figuras de la poética de Carlos Liscano**: cuando la literatura es el surco del delirio. Ficción, autoficción, testimonio. 2013b. 356 f. Tese (Doutorado em Estudos hispânicos e hispanoamericanos), orientada por Norah Giraldi Dei Cas - Centre d'Etudes sur les Civilisations, Langues et Littératures Etrangères, Sciences Humaines et Sociales - Lille - Nord de France, Université Charles de Gaulle - Lille 3, Paris, França, 2013.

BORGES, Selomar Claudio. **Performance autoral e problematização da escrita em El escritor y el otro de Carlos Liscano**. 2012. 176 f. Dissertação (Mestrado em Literatura), orientada por Liliana Rosa Reales - Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2012.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 183-191. [No original: L'illusion biographique. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 62-63, jun. 1986. p. 69-72.].

CAETANO HARGAIN, Gerardo. ¿Por qué la Suiza de América? **Espectador**, Montevideu, 5 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.espectador.com/sociedad/279814/por-que-la-suiza-de-america>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

CATELLI, Nora. Paul De Man revisitado. In: _____. **En la era de la intimidad**. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007. p. 33-44.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DEI CAS, Norah Giraldi. ¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir. **Cuadernos LIRICO** (Raros uruguayos. Nuevas miradas. Coordenação de Valentina Litvan e Javier Uriarte), n. 5, 2010, p. 29-53. Disponível em: <<http://lirico.revues.org/433>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **La literatura y la vida**. 2. ed. Córdoba: Alción Editora, 1996.

DE MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. **Anthropos**. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, p. 113-118, dez. 1991.

_____. El concepto de ironía. In: _____. **La ideología estética**. Madri: Cátedra, 1998. p. 231-260.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1967.

_____. La ley del género. Tradução de Ariel Schettini para a cátedra de Jorge Panesi - Teoría y Análisis Literario, cátedra C, Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras, 1980. p. 1-26. Texto original: *La loi du genre*, Glyph, 7, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980. p. 177-210. [Ver também: DERRIDA, Jacques. *La loi du genre*. In: **Parages**. Paris: Galilée, 1986. p. 249-287.].

_____. Mnemosyne. In: _____. **Memorias para Paul de Man**. Tradução Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 1989. p. 15-55. Edição digital em Derrida en Castellano. Disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/de_man.htm>. Acesso em: 07 jul. 2011. Não paginado.

_____. A diferença. In: _____. **Margens da filosofia**. Tradução Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991. p. 33-63.

_____. **Margens da filosofia.** Tradução Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **A farmácia de Platão.** Tradução de Rogério Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **La verdad en pintura.** Traducción María Cecilia Gonzáles y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2001.

_____. **Otobiografías.** La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

_____. **Gramatologia.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Pensar em não ver:** escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução Paulo de Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Cuando las imágenes tocan lo real,** conferência de inauguração para o Curso de Apreciación del Arte Contemporáneo do Círculo de Bellas Artes de Madrid, 03 abr. 2007. Disponível em: <http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf>. Acesso: 01 jun. 2013.

_____. **Ante el tiempo.** 2. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008a.

_____. **Cuando las imágenes toman posición.** Madri: Antonio Machado, 2008b.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo:** romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FERRO, Roberto. **Escritura y desconstrucción:** Lectura (h)errada con Jacques Derrida. Buenos Aires: Biblos, 1992.

FICHTE, Johann Gottlieb. Sobre o conceito da doutrina-da-ciência ou da assim chamada filosofia. In: FICHTE, Johann Gottlieb; SCHELLING, Friedrich von. **Escritos filosóficos**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1973a. p. 7-37.

_____. O princípio da doutrina-da-ciência. In: FICHTE, Johann Gottlieb; SCHELLING, Friedrich von. **Escritos filosóficos**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1973b. p. 39-47.

_____. O programa da doutrina-da-ciência. In: FICHTE, Johann Gottlieb; SCHELLING, Friedrich von. **Escritos filosóficos**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1973c. p. 49-57.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. 5 ed. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 60-61.

_____. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **[Michel Foucault] Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Coleção Ditos & Escritos III. Tradução de Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2001. p. 411-422.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em retrospectiva**. Vo. II A virada hermenêutica. Tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Leituras de Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007. p. 65-82.

GARGIULO, Graciela. Acceso a la información y al conocimiento. In: ALZUGARAT, Alfredo (Org.). **El libro de los libros**. Catálogo de la Biblioteca Central del Penal de Libertad (1973-1985). Montevideu: Biblioteca Nacional [Uruguai], 2013. p. 23-26.

GIL, Daniel. Carlos Liscano: La escritura y la vida. In: LISCANO, Carlos. **El lenguaje de la soledad**. Montevideo: Cal y Canto, 2000. p. 3-11.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GIORDANO, Alberto. Vida y obra. Rolanda Barthes y la escritura del Diario. In: _____. **La contraseña de los solitarios**. Diarios de escritores. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011. p. 91-108.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. **Conversas com Cortázar**. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GONZÁLEZ, María del Carmen. El desvío no fantástico de Felisberto Hernández. **Revista [sic]**, Montevideo, ano 4, n. 10, p. 16-24, dez. 2014.

HERNÁNDEZ, Felisberto. **El caballo perdido**. Montevideo: Arca, 1970.

IDMHAND, Fatiha. Escribir en la cárcel: una escritura *sous contrainte*. In: LISCANO, Carlos. **Manuscritos de la cárcel**. Edição e Coordenação Fatiha Idmhand. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2010. p.13-28.

JITRIK, Noé. **Verde es toda teoría**: literatura, semiótica, psicoanálisis, lingüística. 1. ed. Buenos Aires: Liber Editores, 2010.

_____. Prólogo de Atípicos en la literatura latinoamericana. In: _____. (Org.). **Atípicos en la literatura latinoamericana**. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1996. p. 5-9.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

KOAN, Martín. Guerra de tiempos. In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto. **Carlos Liscano: ficções do eu ficções do outro**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013. p. 101-108.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. Tradução de João Camilo Penna. **Terceira margem**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 67-94, 2004.

_____. **El absoluto literario**: teoría de la literatura del romanticismo alemán. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

LARRE BORGES, María José. Todos los libros, el libro. **El libro de los libros**. In: ALZUGARAT, Alfredo (Org.). Catálogo de la Biblioteca Central del Penal de Libertad (1973-1985). Montevideo: Biblioteca Nacional [Uruguai], 2013. p. 27-36.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LISCANO, Carlos. **El método y otros juguetes carcelarios**. Estocolmo: Författares Bokmaskin, 1987.

_____. **¿Estará no más cargada de futuro?** Montevideo: Vintén Editor, 1989a.

_____. Entrevista a Carlos Liscano. **Brecha**. Montevideo, 18 ago. 1989b. Entrevista concedida a María Esther Gilio.

_____. **La mansión del tirano**. Montevideo: Arca, 1992.

_____. **Memorias de la guerra reciente**. Montevideo: Trilce, 1993.

_____. **El camino a Ítaca**. Montevideo: Cal y Canto, 1994a.

_____. **El charlatán**. Montevideo: Cal y Canto, 1994b.

_____. **El informante y otros relatos**. Montevideo: Trilce, 1997.

_____. *Diario de El informante*. In: _____. **El lenguaje de la soledad**. Montevideo: Cal y Canto, 2000a. p. 19-55.

_____. *Noticia*. In: _____. **El lenguaje de la soledad**. Montevideo: Cal y Canto, 2000b. p. 2.

_____. *El lenguaje de la soledad*. In: _____. **El lenguaje de la soledad**. Montevideo: Cal y Canto, 2000c. p. 12-18.

_____. **La sinuosa senda**. Montevideu: Ediciones del Caballo Perdido, 2002.

_____. **Soy el tarumba les presento es al ñudo rempujar. Monólogo de mi sócio carlos liscano**. Montevideu: Ediciones del caballo perdido, 2003.

_____. **Nulla dies sine linea**. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2006.

_____. **El furgón de los locos**. 1. ed. Buenos Aires: Planeta, 2007a.

_____. **El escritor y el otro**. Montevideo: Planeta, 2007b.

_____. *Del caos a la literatura*. In: **Trazas y ficciones: literatura y psicoanálisis** - Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis, Montevideu, v. 7, p. 234-244, 2007b. Disponível em: <<http://www.apuruguay.org/node/174>>. Acesso em: 26 mai. 2011.

_____. *Elogio del plagio*. **Brecha**. Montevideu, contracapa, 28 nov. 2008.

_____. **Entrevista com Carlos Liscano em 2010**. Montevideu, 6 dez. 2010a. Entrevista concedida a Liliana Reales e Selomar Claudio Borges. Trabalho não publicado.

_____. **Manuscritos de la cárcel**. Edição e Coordenação Fatiha Idmhand. Montevideu: Ediciones del Caballo Perdido, 2010b.

_____. **La libreta negra**. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2011a.

_____. **Le lecteur inconstant suivi de Vie du corbeau blanc.** Paris, Belfond, 2011b.

_____. **La mansión del tirano.** Anotada por el autor. Montevideo: Argumento, 2011c.

_____. El libro de los libros: pasión por la lectura. In: ALZUGARAT, Alfredo (Org.). **El libro de los libros.** Catálogo de la Biblioteca Central del Penal de Libertad (1973-1985). Montevideo: Biblioteca Nacional [Uruguai], 2013a. p. 7-8.

_____. La literatura pertenece a la lengua. **Cuadernos del reciénvenido.** n. 29. Publicação do Curso de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade Federal de São Paulo. São Paulo: Humanitas, 2013b.

_____. **Escritor indolente.** Montevideo: Irrupciones, 2014.

_____. **La libreta de cuero.** Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2014b.

_____. **Viaje a la noche.** Montevideo : Montevideo : Yaugurú, 2014c.

_____. **Algunas preguntas sobre EMA y MLN.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Selomar Claudio Borges <bidaborges@gmail.com> em 7 set. 2015a.

_____. **Vida del cuervo blanco.** Montevideo: Planeta, 2015b.

_____. **Entrevista com Carlos Liscano em 2015.** Montevideo, 13 jan. 2015c. Entrevista concedida a Selomar Claudio Borges na Biblioteca Nacional do Uruguai (com participação de Ignacio Bajter). Trabalho não publicado.

_____. **Apuntes de la cárcel.** Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2016a.

_____. Carlos Liscano, Cuaderno Esselte. **Hispanamérica. Revista de Literatura**, College Park, Latin American Studies Center, University of Maryland, Estados Unidos, edição de Saúl Sosnowski, v. XLV, n. 133, p. 49-56, abr. 2016b.

LOUSTAUNAU, Fernando. “Peregrinación al oeste”. In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto. **Carlos Liscano: ficções do eu ficções do outro**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013. p. 195-200.

LUKÁCS, Georg. A propos de l’essence et de la forme de l’essai. In: _____. **L’Ame et les Formes**. Paris: Gallimard, 1974.

MARÍ, Antoni. **El entusiasmo y la quietud**. Antología del romanticismo alemán. 2. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1998.

MARTÍNEZ, Laura Corona. *Beginnings* de Felisberto Hernández : Los primeros libros bajo otra perspectiva. **Revista de la Biblioteca Nacional. Felisberto**, Montevideu, época 3, ano 7, n. 10, p. 13-43, 2015.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Literatura uruguaya del medio siglo**. Montevideu: Alfa, 1966.

MONTELEONE, Jorge. Felisberto o la voluntad. **Revista de la Biblioteca Nacional. Felisberto**, Montevideu, época 3, ano 7, n. 10, p. 151-165, 2015.

NANCY, Jean-Luc. L’image – le distinct. In: _____. **Au fond des images**. Paris: Galilée, 2003. p. 11-32. [“A imagem – o distinto”, tradução livre de Carlos Eduardo Schmidt Capela, para uso didático.]

_____. Nunca tuve gran cosa que elegir en la vida. **La nación**. 14 dez. 2012. Entrevista concedida a Pedro B. Rey. Disponível em: < <http://www.lanacion.com.ar/1536317-nunca-tuve-gran-cosa-que-elegir-en-la-vida>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

NESTROVSKI, Arthur. **Ironias da Modernidade**: ensaios sobre Literatura e Música. São Paulo: Ática, 1996.

NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). **Pólen**: Fragmentos, diálogos, monólogo. São Paulo: Iluminuras, 1988.

_____. **Hinos à noite**. 2 ed. Prefácio e tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

_____. **Himnos a la noche / Enrique de Ofterdingen**. Edição de Eustaquio Barjau. Madri: Ediciones Cátedra, 2004.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. A construção do crítico: Benjamin e os românticos. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 6, p. 26-33, abr. 2009.

OLIVERA, Rocío Antúnez. Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti, un encuentro en la ciudad de origen. **Revista de la Biblioteca Nacional. Felisberto**, Montevideo, época 3, ano 7, n. 10, p. 275-291, 2015.

ONETTI, Juan Carlos. **El pozo**. Montevideo: Arca, 1965.

PANESI, Jorge. Variaciones sobre la literatura: la inscripción autobiográfica. In: CRAGNOLINI, Monica (Org.). **Por amor a Derrida**. Buenos Aires: La cebra, 2008. p. 160-168. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/2238/1/HF_5_6_pag_160_169.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2013.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**: Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1993.

PEIRANO, Alondra; LÁRTIGA, Álvaro. Procesos revolucionarios en el Cono Sur: construcción de poder popular y violencia política en los sesenta. El MLN-T, la FAU (Uruguay) y el MIR (Chile), 1956-1973. **Revista Encuentros Uruguayos**, Montevideo, v. 5, n. 1, p. 228-250, dez. 2012.

PHILLIPPS-TREBY, Walter; TISCORNIA, Jorge. **Vivir en Libertad**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003.

PIGLIA, Ricardo. Diálogo inacabado con Ricardo Piglia. **Revista de la Biblioteca Nacional** [do Uruguai]. Montevideo, época 3, ano 3, n. 4-5, p. 117-135, 2011. Entrevista concedida a Ana Inés Larre Borges e Ignacio Bajter.

PREMAT, Julio. **Héroes sin atributos**: Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____. *El caballo perdido*: Una infancia en forma de pera. **Revista de la Biblioteca Nacional. Felisberto**, Montevideú, época 3, ano 7, n. 10, p. 167-191, 2015.

RAMA, Ángel. **La generación crítica 1939-1969**. Montevideú: Arca, 1972.

RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo (Coord.). **Historia de la literatura uruguaya contemporánea**. Tomo II, Una literatura en movimiento. Montevideú: Banda Oriental, 1997.

REALES, Liliana. **Onetti e a vigília da escrita**. Florianópolis, SC, 2002. 371 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Disponível em : <<http://www.bu.ufsc.br/teses/PLIT0114-T.pdf>>. Acesso em : 15 abr. 2014.

_____. **A vigília da escrita**: Onetti e a desconstrução. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

_____. Ironia, estranhamento, infinitização da literatura. In: CAPELA, Carlos Eduardo; REALES, Liliana (Org.). **Arquivos de passagens, paisagens**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012. p. 117-127.

_____. Breve asomo al heteróclito y delirante “atlas” de Liscano. In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto (Org.). **Carlos Liscano: ficções do eu ficções do outro**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013. p. 11-25.

ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SAER, Juan José. Explicación - El concepto de ficción. In: _____. **El concepto de ficción**. 2. ed. Buenos Aires: Ariel, 1998. p. 7-17.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **A vida como literatura**: O Amanuense Belmiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SELIGMANN- SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo**. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Double bind*: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica. In: _____. (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007. p. 17-50.

SCHLEGEL, Friedrich. **Poesía y filosofía**. Estudo preliminar e notas de Diego Sánchez Meca. Versão espanhola de Diego Sánchez Meca e Anabel Rábade Obradó. Madri: Alianza Editorial, 1994a.

_____. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994b.

_____. **O dialeto dos fragmentos**/ Friedrich Schlegel. Tradução, apresentação e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

STAËL, Madame de. **Alemania**. Tradução de Manuel Granell. Madri: Espasa, 1991.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 9-25.

SUZUKI, Márcio. A gênese do fragmento. In: SCHELEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 11. 18.

_____. Sobre música e ironia. Idealismo alemão. **Revista Dois Pontos**, Curitiba, São Carlos, v. 4, n. 1, p. 175-200, abr. 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2014.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Novalis: o Romantismo Estudioso [apresentação]. In: NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). **Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogo**. São Paulo: Iluminuras, 1988. p.11-27.

VERANI, Hugo J. Narrativa uruguaya contemporânea: periodización y cambio literario. **Revista Iberoamericana**. Dirigida por Lisa Block de Behar, número dedicado à literatura uruguais. Montevideu, v. LVIII, n. 160-161, p. 777-805, jul./dez. 1992.

APÊNDICE A – Entrevista com Carlos Liscano em 2010

Entrevista concedida a Selomar Claudio Borges, com a participação de Liliana Reales, na manhã de 6 de dezembro de 2010, em Montevideú

En el imaginario común tal vez se piense que un escritor ha vivido desde siempre rodeado de libros. ¿Cómo fue tu caso?

Yo en la niñez leía revistas que llamábamos de chistes, las historietas. En mi casa no había libros, pero leía cantidades de revistas, como que nuestra generación hacía esto, ya que no había televisión. Intercambiábamos revistas con otros niños y eso me permitió aprender a leer, agilizar la lectura. Después, empecé a leer literatura clásica para el liceo. Fue el gran estallido cuando tenía como 15 años, me interesaba, en la literatura liceal, los clásicos españoles. Aun no había tomado gusto por la literatura latinoamericana, pero fue por esa época, cuando tenía 14 ó 15 años, que se dio el *boom* literario en América Latina, sin embargo, tampoco era tan fácil para mí acceder al libro, así que la revista era una solución. Y fue cuando comienza el *boom* de la literatura latinoamericana que comienzo a transformarme en un lector asiduo. Después de muchos años, vuelvo a retomar la lectura estando ya preso. Tenía ganas de ir por todo tipo de lectura: historia, política, información intelectual, filosofía. Y durante un buen tiempo leí literatura latinoamericana, lo que podía acceder, que era bastante.

¿Qué autores leías en la cárcel?

Los más conocidos, los más notorios: Borges, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Donoso, Fuentes. Leí a Guimarães y a Clarice Lispector, que me impactaron.

Además, a menores, como Jorge Icaza. De modo que llegó un momento que tenía bastante información sobre literatura latinoamericana y me dije que a mí eso no me interesaba, que no era mi tradición en el sentido en que me crié en Montevideo, que es un puerto, mirando a los barcos; el primer instrumento que conocí, por ejemplo, fue un armonio, o sea, europeo. Así que no iba a escribir como mejicano o como Guimarães, tampoco como García Márquez. Estaba más cerca

de Roberto Arlt, de Borges, pero, igualmente, no iba a escribir como Borges porque sería ridículo. Entendí, sí, con los Siete Locos, que de “aquello” se podría hacer literatura, entendí que entre las grandes luces latinoamericanas había un escritor como Roberto Arlt, que elogia el alcohólico, que hace un personaje querible de un tipo que vive de las mujeres. Además, fui a buscar por otros lados. Aunque no me propusiera un plan, empecé a leer, por ejemplo, mucha literatura norteamericana, pues me fascina que no cuenten cosas trágicas, sino cuentan historias de los pequeños pueblos.

¿En tus lecturas estaba Faulkner?

Sí, Faulkner, pero también los escritores menores que hacen de su estado, de su ciudad, algo importante, algo literariamente significativo. Creo que desde entonces comencé a sentir un gran rechazo por la novela histórica latinoamericana, o sea, tomar un dictador legendario y escribir 80 años de historia, esto me aburre infinitamente. No que no se pueda hacer, pero a mí me aburre. En cambio, contar la vida cotidiana de la gente donde sea, sí.

También busqué en en la literatura europea: Mann, Musil, Ítalo Calvino, los románticos alemanes que me impresionaron mucho. Pensé: estoy haciendo mi herencia propia. Con lecturas desordenadas, estoy haciendo mi biblioteca caótica. Y eso se mantiene hasta ahora, en el sentido en que no me siento en esa literatura latinoamericana más conocida, me siento más cerca de Lispector, por ejemplo, de la cual estoy leyendo sus cuentos completos.

Me acuerdo que leí un libro sobre los románticos alemanes estando en la cárcel y quedé fascinado. De ahí me puse a leer los románticos alemanes, lo poquito que podía. Y cuando estaba en Barcelona o Copenhage, en 1986, fui a buscar aquel libro sobre los románticos alemanes, pero estaba fuera de catálogo, había desaparecido. 15 años después, en Barcelona, voy caminando y lo veo. Y, ¿qué tiene que ver un uruguayo con los románticos alemanes?, no lo sé, pero para mí fue importantísimo.

¿Y con relación a Onetti?, pues no lo mencionaste.

Mi asunto con Onetti es como con Kafka, nunca lo cito a Kafka, pues él está como por encima de las influencias literarias, es demasiado grande para mí. Y con Onetti me pasa lo mismo, pues leer a Onetti equivale a estudiarlo, meterse en su mundo propio. Además,

profesionalmente lo respeto muchísimo, puesto que quería ser escritor, no periodista, no político, no crítico, no ensayista, no profesor, solamente ser escritor y a esto le dedicó la vida, e hizo lo que hizo. Si uno se dedica en serio, dejando todo de lado, el trabajo, la familia, los hijos, todo, sale la obra; no que sea imprescindible hacer eso para ser escritor, pero, para mí, Onetti está en otra categoría de escritores, hizo de la escritura su vida y a sí mismo un personaje. Entonces, no puedo mencionarlo porque me parece que es excesivo que mencione a Onetti. Yo lo había homenajeado, como saben bien, en *El camino a Ítaca*; le he robado historias a Onetti como homenaje. Para mí, repito, Onetti es como Kafka, puedo leerlos, disfrutarlos, pero no me animo a decir mucho sobre ellos.

Lo que nos dices es que tu relación con los libros fue escasa en una etapa de tu vida, diferentemente de cuando estuviste en el *Penal de Libertad*, ¿verdad?

No había libros en mi casa. Sí, muy diferente en la cárcel. En la cárcel no solamente leí, sino que aprendí de otra gente que sabía mucho, que podía ayudarme en lecturas, en conocimientos. Bueno, había gente con mucha formación, incluso universitaria, entonces eso era fundamental, el que había leído libros lo comentaba: “este libro hay que leerlo”, o sea, un intercambio de opiniones.

¿Y antes de la cárcel, después de estudiar en el liceo?

Estuve en la fuerza aérea, para ser oficial de la fuerza aérea por 4 años, después me echaron, yo era piloto cuando tenía 20 años. Ahora me emociona, a los 20 años andaba solo en un avión.

¿En tus primeras lecturas ya pensabas en la problemática del contar?, ¿o simplemente disfrutabas de la historia?

No, en el principio fui un lector absolutamente ingenuo, me interesaba la historia que me contaban. Una vez leí un trabajo, que no me acuerdo de quien era, que hablaba del *Quijote*, leí el trabajo y no entendí mucho, por esto me conseguí el *Quijote* y a partir de ahí me di cuenta. Me acuerdo de una parte que decía que la crítica española nunca entendió el *Quijote*, o sea, siempre el héroe español, la locura española, el realismo, pero nadie decía que es la invención de un género nuevo de

literatura, y que el que la escribió era plenamente consciente de lo que hacía. Para empezar el *Quijote* es una “traducción” del árabe, es comprado en el mercado y mandado traducir, no se sabe quién es el autor, pues el propio narrador afirma esto, que es una traducción del árabe.

Sí, inventa la novela moderna.

Inventa la novela moderna. Entonces en ese trabajo que leí hay una crítica a la crítica española, 400 años de crítica sin entender. El problema es que me laceró la vida, porque a partir de ese momento en todo libro que agarraba quería ver cómo estaba contado, dejaba de ver la historia y sólo veía cómo la estaban contando. Fue justo en ese momento que empecé a desarmar o a poder desmontar el mecanismo de la escritura. Recuerdo que me pasó lo mismo con *La Montaña Mágica* (creo que lo cuento en *El Escritor y el Otro*), en una parte que el personaje se cae en la nieve y comienza a congelarse en la nieve, o sea, un momento en que se pasa de la narración al delirio del personaje que se empieza a congelar, así que reflexioné: “en esta página cambia de la narración al delirio, pero ¿dónde?”. Yo leía y no me daba cuenta, hasta que en un punto digo: “acá, acá deja de ser un relato objetivo y comienza el delirio del personaje pues está congelándose, se va a morir”. Eso lo aprendí solo, a partir de esa lectura que me alertó que el *Quijote* debía ser leído de otra manera. Creo que después de la cárcel no aprendí nada nuevo. He leído muchos autores, releído, he descartado algunos. Por ejemplo, hay una cosa de Cortázar que no me interesa: los juegos, esas cosas que hacía, era divertido pero ya no me divierto más. Entonces, creo que lo que sé de la escritura lo aprendí en ese período de la cárcel y después no he hecho más que volver a lo mismo, siempre a las mismas cosas que aprendí en aquella época o que no aprendí, que me ha despertado la curiosidad. Y ahí viene otra cosa que tiene que ver con esto: el placer de la lectura lo he perdido porque busco desmontarla, pero también el disfrute es mucho mayor cuando uno percibe que algo es inteligente, que está bien hecho, y que no tiene solo que ver con la historia que le están contando. Ahora estaba leyendo a Clarice Lispector, una historia que no conocía sobre un perro, muy breve, de alguien que se va de una ciudad a otra y deja el perro abandonado, es una historia muy inteligente, muy sutil, el personaje abandona el perro porque se muda y después se arrepiente, pero ya no puede recuperarlo. Es tan delicada, tan sutil, porque no toma un asunto trágico, sino un asunto chiquito, y eso me fascina todavía, pues por un asunto trágico o

histórico, dramático, uno puede hacer una gran historia, una gran novela, ya hacer un cuento hermoso a través de una historia mínima eso a mí me sienta fascinante.

En la crítica sobre el *Quijote* que leíste en la cárcel ya está la preocupación por el mecanismo de la escritura, también al tratar de entender la máquina de escritura de Roberto Arlt y de otros escritores. Es el fin de la lectura ingenua. Eso que nos ha contado es muy importante, pues esa preocupación se nota en tu primer libro escrito en la cárcel esa preocupación.

Sí, yo lo comparo con el ajedrez, hubo un tiempo que lo jugaba mucho, o sea, las primeras jugadas cuando uno aprende las disfruta, en cambio un ajedrecista avanzado disfruta de cosas muy especiales, ya no importa ganar la partida sino ver aquellas jugadas muy exquisitas. Creo que con la lectura pasa lo mismo, al principio como a un lector ingenuo le interesan las historias, luego va siendo más exigente, un día puede que descubra cómo se hace para desmontar la escritura, o quizás nunca, pues hay gente que por ahí no descubre nunca. Y está bien esto, pero creo que una vez que se descubre el mecanismo para desmontar la escritura uno no puede volver a ser ingenuo otra vez, como en la vida creo, en la lectura pasa eso.

Esas lecturas tuyas en la cárcel seguramente aparecieron en un momento de búsqueda.

Creo que yo estaba apto, preparado para recibir esas lecturas, pues si no, yo no las hubiera leído o no me hubieran interesado, o sea, no me habría enterado de eso. Con relación al *Quijote*, a mí lo que me habían enseñado era el realismo, por un lado la aventura y por otro el desinterés; también el amor platónico por Dulcinea, Sancho que es el sentido común, esas cosas que nos han enseñado a todos. Ya ninguno me había dicho que en la segunda parte del *Quijote* aparece un personaje que viene del *Quijote* de Avellaneda, o sea, Cervantes le pone un personaje que no es suyo y que, además, es de su enemigo, como que dice: “¿Usted conoce a don Quijote?”, “sí, está en Barcelona”, para que don Quijote comente: “amigo Sancho, este no sabe nada” (risas). Es de una ironía muy sutil, además si uno piensa en aquella época, de cómo se escribía, el libro que se difundía muy poco, el analfabetismo, etc., aun así Cervantes se ocupaba de contestarle artísticamente a su enemigo.

Eso de que hay una novela dentro de la novela, esos recursos que después ha usado el cine, la televisión. Y la novela es eso, uno tiene que dejarse convencer de esa historia, uno suspende, digamos, el raciocinio por un tiempo. Así que empieza en el lector, pienso mucho en el lector en este sentido, quiero que el lector me lea, no pueda dejar de leerme, aunque yo no le esté contando nada, este es el desafío, que se dé cuenta de eso, y que sea atrapante. Es una especie de masoquismo, pues se podría indagar: ¿por qué no contar una historia interesante para que queden atrapados? Porque no, en este sentido pienso en el lector que tenga interés en seguir, sin hacerle trampas. No como en las series de televisión que el personaje cuando se está por morir aparece: “continúa mañana o la semana que viene”, prefiero que la escritura no tenga este tipo de trampa, lo escribo y es tan interesante que lo va a querer leer, es algo que me interesa mucho como lector más que como escritor. Hace poco me mandaron por correo electrónico algo de un escritor argentino sobre un personaje que se compromete a no bajarse nunca del caballo, tiene que para poder comer, para poder higienizarse, hacerlo todo ahí. Me parece fascinante como está contado y esa idea de que uno se sube a algo y luego no puede bajarse por el resto de su vida.

“Aballay”, de Antonio Di Benedetto.

Sí, “Aballay”.

¿Crees que el proceso del escritor adviene de la experiencia de lector?

Creo que van juntos, aunque yo no era consciente de ello. Cuando empecé a leer de otro modo, lo que pasó fue que comencé a encontrar libros que me hacían pensar: “yo lo haría así”, y se dio una preparación inconsciente. Ya sabía qué era lo que no quería, en el inmenso mundo de la literatura había cosas que no me interesaban. Después cuando decidí escribir, porque estaba en condición de aislamiento, además había dejado de estudiar matemáticas, sabía qué no quería hacer, o sea, no sabía qué quería hacer, pero sabía qué era lo que no quería. Y aquellas reflexiones que había hecho con respecto a la escritura y a la lectura inmediatamente se me presentaron. Pensé: no puedo escribir un libro igual a los libros que no me gustan, nadie hace eso. También alguna vez me dije en broma que a mí me alentaron mucho los malos libros que he leído porque pensaba: “yo, peor que este, no; igual, sí; quizá igual de malo, peor no”. Así que llegó un momento que me sentía un poco más

arriba, porque en la cárcel había cantidad de malos libros y al final uno lee cualquier cosa, lees un manual, lees un papel de fumar. Hay un cuento de un preso, un amigo mío que escribe, sobre el papel de fumar que lleva escrito: “marca registrada, etc.”. El preso lee eso, es lo único que tiene para leer, lo lee tantas veces que lo aprende de memoria y, al final, escribe un cuento con esas palabras. Es otra cosa que aprendí: el libro puede ser muy malo pero si yo pongo algo de mí, el libro puede pasar a ser bueno, y eso lo hicimos todos en la cárcel, porque si había un libro malo y no tenía más nada para hacer, lo leía un poco y al final pensaba: “cómo puede ser que escriba tan mal este hombre”. Pero después empiezas a participar en la lectura y a introducir comentarios, que en parte eso lo hace Cortázar en *Rayuela*, cuando comenta un libro que Horacio Oliveira está leyendo, una novela española y, a su vez, él va comentando lo que lee, que es un libro malo, que es una descripción muy mala, etc.

¿Llegaban libros nuevos a la cárcel?

Después de 1980 o 1981, es que permitieron entrar libros de literatura española, literatura anglófona ya traducida, un poco latinoamericana. No sé si entró algún argentino, ya que en aquellos años Argentina no tenía nada, todos estaban en el exilio, no podían publicar o no podían hacer nada. Había Gudiño Kieffer que publicaba en aquellos años, era un famoso colaborador de la dictadura, escritor, periodista, ocupaba las revistas todo el tiempo, hacía unas cosas como de obras sociales, y uno o dos libros de él nos habían llegado. El Turco Asís también lo leí en esa época: *Flores Robadas en los Jardines de Quilmes*.

Pero antes te habían llegado los libros de literatura latinoamericana.

Sí, al principio en la cárcel había muchos, después les prendieron fuego, se los robaron.

¿No censuraban ningún libro al comienzo?

No, al comienzo no, después hasta Proust estaba censurado.

Estuviste preso por trece años, ¿sí?

Del 72 al 85.

Pero, antes hubo una otra prisión, cuando eras militar.

Sí, en el 70, tres meses; no la cuento porque fue muy poco (risas).

En cuanto a la decisión de ser escritor: ¿no te había pasado esto por la mente antes de la cárcel?

Creo que lo que pasa es que no se me podía pasar por la cabeza. Lo que yo sentía era una pasión por los libros y una gran admiración por los escritores, si alguien me preguntara a los 15 años: “¿qué sería lo más grande para vos?”, diría: “ser escritor, ninguna otra cosa”. Pero es que era muy difícil para un niño de mi condición decirse eso, pues si llegara a mi padre y le dijera que quería ser escritor me daría una patada, o sea, “andá a trabajar”. Cuando decidí ser escritor fue una conclusión muy fuerte que sin duda se había arrastrado desde hacía muchos años, pero no solamente decidí, sino me declaré escritor: “hasta aquí no he hecho lo que quería en mi vida, a partir de ahora me juro a mí mismo que solamente seré escritor o nada”. No me interesaba nada, si no soy escritor me da lo mismo cualquier cosa, no es ser ni profesor, ni político, ni diputado. Fue una conclusión muy fuerte, creo que para ser escritor, no sé si para otras cosas, pero para ser escritor lo fundamental es la convicción que uno tiene, no ser escritor de a ratos, sino un escritor todo el tiempo, a toda hora, aunque trabaje en un banco, en la biblioteca nacional o que tenga un quiosco de ventas de tabaco en la esquina. La vida cambia de centro, ahora el centro es la escritura y todo está en función de esto, no importa que no escriba, no importa lo desgraciado que sigue el trabajo, los amores, los desamores, no importa. Creo que sin esa convicción la obra fracasa, es el caso de Onetti, el Onetti joven, aquel que tenía dudas, pero con 28 años ya sabía, él es muy claro, en las cartas a Payró él está jugando porque no se anima, pero dice: “yo puedo ser escritor”. Y habla de sus futuros biógrafos, dice que va a ser Shakespeare o nada. A mí ese libro me impresionó mucho porque me confirmó cosas en que creo y cosas que me pasaron, sinceramente. Cuando uno está así que no se anima es como un acto de fe, la violencia esa, interior, de un acto de fe, todas mis energías van a estar puestas para eso. Onetti me impresionó, cómo este tipo se daba cuenta de lo que iba a ser, por otro lado me decía: eso me pasó a mí, eso es lo que yo creo, una convicción fuerte y firme, hay que tener convicción para decir Shakespeare o nada, ¿no?, a los 28 años, después mantenerlo casi 60

años más, esto es una fe, dejar por el camino otras cosas que podría ser el periodismo, la política, etc.

En Suecia, cuando fuiste al exilio, ¿fueron años de mucha lectura?, ¿querías continuar una formación intelectual?

No, por eso he dicho que después de la cárcel he aprendido poco con respecto a la escritura. Primero tenía que trabajar, buscar casa y aprender sueco, que no era poca cosa. Y me pasó una cosa curiosa: cuando fui a Suecia me hablaron del posmodernismo y me dieron un libro de Habermas, pero pensé: “¿para saber tengo que leer esto?”, no podía, tenía que trabajar para comer. Además, cuando salí de la cárcel tenía que aprender a vivir, yo no sabía lo que había pasado en los últimos 12 años en el mundo, preguntaba cosas ingenuas. Sin embargo, tenía una gran avidez por cosas que no conocía, museos, exposiciones, etc. Fueron años de aprendizaje y de desarrollo intelectual, pero no a través de los libros. Conocer otra rama de la sociedad, no sabes lo importante que es, eso te descentra. Si uno siempre fue uruguayo hasta los 36 años y se traslada, la cabeza o se aplasta o se desarrolla, una de las dos. Porque hay otras formas de vivir, otras formas de solucionar las cuestiones fundamentales de la vida, otras formas de arreglar la casa, de llamar las cosas.

Estaba sacando la cuenta hace poco: lo que escribí en Suecia es muchísimo. Yo daba clases de lunes a jueves y tenía los viernes, sábados y domingos para mí. Con el invierno, la nieve, el frío, iba comprando durante la semana la comida, la cerveza, todo... el jueves de noche cerraba la puerta y no tenía que salir para nada, entonces había mucho tiempo para trabajar. Por ejemplo, pasé todo esto que está acá [se refiere los manuscritos de la cárcel] en limpio a máquina y después lo volví a pasar en limpio en la computadora. Esto es fanatismo (risas), porque algún tiempo escribía libros, mientras tanto estaba pasando esto en limpio, al mismo tiempo descubría el mundo, aprendía sueco, trabajaba, el alcohol, las mujeres, todo a la vez. Fueron años muy ricos, muy intensos. Tenía una impresora de rollos muy ruidosa y cuando ponía algo a imprimir aprovechaba para salir a caminar, por el ruido. Si tenía que lavar la ropa lo hacía el sábado por la mañana, había un lavadero colectivo, comunitario, entonces yo tenía hora el sábado por la mañana, ponía la ropa a lavar y seguía trabajando. Hoy no lo haría.

¿Siempre en Estocolmo?, ¿cuántos años en Suecia?

Sí. Diez años y medio... mucho tiempo.

¿Dabas clases de castellano?

No, al principio trabajé en un hospital psiquiátrico como se lee en *El Camino a Ítaca*, pero, sí, di clases de castellano. También de matemáticas, pensaba que nunca más me iba a ocupar de matemática, pero un día me llamaron de una escuela preuniversitaria para adultos, necesitaban urgente un profesor, eran pocas horas, 6 horas creo, una amiga sueca me llamó y me dijo que necesitaban urgente un profesor porque era comienzo de los cursos y a los profesores o les daban 20 horas de trabajo o se iban. Entonces, me llamó y le dije que sí, pero le pregunté: “¿es en castellano?”, contestó: “no, en sueco”, ahí dije: “no, en sueco no puedo”, pero me dijo cuanto pagaban, aun así insistía que no, hasta que me dijo que era un cobarde y colgué. La cuestión es que pagaban una fortuna, por esto la llamé de vuelta y le pregunté qué tenía que hacer, me informó que habría que entrevistarse con el director. Entonces fui, el director un viejo divino, yo no tenía documentos para demostrar que podía dar clase de matemáticas, no le importó mucho y en eso me dice: “bueno, empiezas el lunes”, y era un jueves, así que fui a biblioteca de la escuela, retiré el libro de matemáticas y me pasé todo el fin de semana haciendo listas de vocabulario matemático, pues no lo sabía en sueco, me aprendía de memoria la lista de palabras. El lunes fui a dar la clase y fue muy cómico porque yo hablaba como los libros y los alumnos no entendían, porque nosotros decimos la resta, pero el término matemático es sustracción, así que les hablaba de la sustracción y me decían “¿qué es eso?”, “¿es poner menos?”, “sí, resta”. Los equivalentes, yo hablaba como un libro, antiguo además...

¿Tu amor por la matemática empezó en el liceo?, porque es curioso...

Cuando entré al liceo no entendía nada de matemática, pasé el primer año, pero no entendía nada, y aunque teniendo yo 13 años sucedió una cosa rara: en las vacaciones del primer año me dije: “no puede ser que yo no entienda, ¿qué es lo que pasa acá?”. Creo que el profesor era muy malo, pero agarré el libro de matemática y lo pasé estudiando el verano, todos los días estudiaba un poco. Llegó un momento que pasé a entender y a partir de ese momento nunca más tuve problemas con la matemática. Esa lógica, racional, previsible, nunca

más tuve problema, pero fue a partir de un esfuerzo personal cuando tenía 13 años. Después estudié mucho en la cárcel, tenía un compañero que me orientaba...

¿Dabas clase en la cárcel?

No, no di clase, pero le enseñé a leer a un compañero de celda. Había un profesor de matemáticas que cuando nos encontrábamos me orientaba, pero era muy difícil porque uno avanza y después necesita un guía, necesitaba un guía permanente y no lo tenía.

¿Por qué te volviste de Suecia a Montevideo?, ¿qué pasó?, le diste fin a tu exilio, ¿alguien te llamó?

Lo que pasó fue que en 1995 estuve 6 meses viviendo en Uruguay, había pedido una licencia, estuve trabajando con teatro acá con un sueco, como asistente de dirección de teatro e intérprete. Y esos 6 meses me marcaron mucho. Así que cuando volví a Suecia en julio era verano y los suecos estaban contentos. De pronto un día iba caminando y me digo: “¿qué hago aquí?”, uno nunca se debe preguntar eso, esa pregunta no tiene respuesta en ningún lugar del mundo. “Yo no tengo que estar aquí, tengo que estar en Montevideo”, la respuesta fue rápida, evidente. Lo que pasa es que no tenía plata, había gastado todo lo que tenía, por eso trabajé hasta 1996, o sea, que un año después me vine. No volví porque Montevideo fuera mejor que otros lugares, pero me di cuenta que el único lugar en el mundo en que no soy extranjero es aquí en Montevideo y no quería más ser extranjero, no quería que nadie me preguntara: “¿de dónde es usted” o que me dijera: “qué bien que habla el sueco”, eso quiere decir que sos extranjero, porque ningún brasileño le va a decir a Selomar: “qué bien que habla el portugués”, eso es evidente, pueden decirle a Liliana que es argentina. Pero no tenía nada contra los suecos, yo amo Estocolmo, allí viví, aprendí, crecí.

¿No te sentías un extranjero de vuelta a Montevideo, después de tanto tiempo?

Ahí empieza otro problema, llegué aquí porque aquí no era extranjero, pero aquí entraba a una tienda y me preguntaban: “¿usted de dónde es?” Mi sobrina, por ejemplo, decía: “mamá, ¿por qué habla tan raro el tío?”, mi hermana le contestaba: “no habla raro”, “sí, habla raro”,

y eso para mí era un problema. Estuve 13 años en la cárcel, 10 años en Suecia, cuando volví tenía 47 años, había pasado la mitad de mi vida adulta fuera de la sociedad, o sea, he pasado 23 años fuera de la sociedad uruguaya, no estaba en el lugar donde debía estar en el momento en que debía estar, no conocía las personas que debía conocer. A principio eso me preocupaba cuando me vine, me molestaba más que me preocupaba, hasta que llegó un momento que no me importó más, soy uruguayo a mi manera, hay cosas que no las sé y que ya no me interesan saberlas. Claro que me sentía extranjero, allá no era sueco y acá no era uruguayo, y eso le pasará a Liliana si vuelve a Argentina, ha estado tanto tiempo fuera que se hizo una argentina de una manera muy peculiar.

En tus libros es constante percibir en tus narradores cavilaciones filosóficas. ¿Qué relación tienes con la filosofía?

De filosofía conozco lo que cualquier adulto más o menos bien informado conoce. He llegado por otras vías, por las lecturas de historia, de biología, de matemáticas. Como yo iba a ser investigador de matemáticas hay unas partes que todo tiene que ver con la teoría del conocimiento que es fundamental. Pero los personajes más que reflexionar sobre filosofía, reflexionan sobre la vida y en eso recurro a mi propia experiencia personal, creo que los personajes reflexionan a partir de la experiencia de la vida, que lo generalizan, lo abstraen.

De hecho se leen en tus libros varias cuestiones que en otras personas han ganado la configuración de problemas teóricos: tu relación con la propia escritura, la relación con la lectura, como entendés la lectura, como ves la narrativa, como te preocupa la “máquina” de escritura, en fin, fueron motivo de reflexión teórica durante todo el siglo XX de gente muy importante. Por ejemplo, ya en *La Mansión del Tirano* hay una preocupación estética muy grande, te manejás con de Chirico, y se ve en tu trabajo un grado de sofisticación estética muy grande, no solamente por las citaciones que hacés, pero también por el tipo de ambiente que vos conseguís en tu texto, en el cual hay todo un manejo estético del ambiente; así que, en lo que escribís, se siente y vienen a la memoria en cada página configuraciones de problemas teóricos que han hecho gente importante del siglo XX, justamente trabajando una serie de cuestiones que a vos te preocupan. A mí no me preocupa tanto el

rótulo que hay que darle a las cosas y sí observar cómo se constela un determinado problema en una obra de arte, en la literatura.

La cuestión filosófica también surge de la reflexión sobre la escritura, a mí me cambió la escritura como objeto de conocimiento, porque uno empieza a escribir de manera ingenua y llega un momento que viene la pregunta del por qué estar haciendo algo así en el silencio y en tal lugar. Es muy difícil mirarse en ese espejo sin hacerse esta pregunta que no tiene respuesta: ¿por qué estoy haciendo esto y no otra cosa? Se puede pensar que no sirve para nada, que es fútil, que tiene algo de vanidad, pero no es eso, la reflexión parte del hecho de la escritura. Sospecho que hay escritores que no tienen esa instancia de reflexión, nunca. Antes, para mí, todo el que escribía tenía eso, ahora sospecho que no, porque de lo contrario no harían lo que hacen. Sospecho que nunca accedieron a ese momento, ese momento que es doloroso, es solitario. Cuando el sujeto se hace la pregunta es doloroso, es doloroso para cualquiera, es como el adolescente que todavía no sabe dónde está, la escritura provoca este tipo de reflexión. Uno deja de tomarse en serio, sin embargo es lo más serio de mi vida esto que estoy haciendo, pero si me lo tomo demasiado en serio soy un estúpido, un pedante. Es tan serio para mí que no puedo dejar de tomármelo en serio, pero no se tiene que notar. Es Onetti fascinado y deprimido por el perseguidor de Cortázar, que no continuaba su vida, pero el perseguidor sí, y lo leía y se deprimía, y se emborrachaba. Por lo tanto, la escritura no siempre conduce, pero puede conducir, a una reflexión que es filosófica o existencial, que es dolorosa y solitaria. Difícil de compartir, de transmitir qué es lo que me pasa, ¿cómo transmitir esta inquietud escribiendo a alguien que no escribe?, pues a quien no escribe es difícil transmitir, se corre el riesgo de decir: “bueno, si va a sufrir tanto ¿para qué escribe?”. Me ha pasado a mí, desde hace algunos años, que no me importa qué describo, no importa el cuento o la novela, importa es eso. En el hecho de escribir, yo me hago a mí mismo.

Justamente, no hay más tanta diferencia entre la construcción tuya como escritor y como persona, ya no se puede dividir eso.

Soy escritor aunque no escriba, ahora acá yo tengo mucho trabajo, mucho trabajo burocrático [se refiere a su trabajo como director de la Biblioteca Nacional de Uruguay], tengo que firmar todo, problema con el sindicato, tengo que ir a hablar con el ministro, sin embargo,

siempre hay alguna cosa en la semana o en el día en que pongo el pensamiento en escribir, no puedo evitarlo, no quiero evitarlo, este soy yo.

Este es un tema de trabajo, un tema de reflexión que ha sido muy intenso en Maurice Blanchot. Algunos de tus trabajos hacen recordar a Blanchot, también de Jacques Derrida que es otro gran monstruo de la filosofía francesa. Probablemente, por esto los franceses te admiren tanto, porque han captado este tipo de cosa. De hecho es lo más interesante de tu literatura, no tanto lo biográfico, ni la tortura o la cárcel, sino la cuestión más filosófica, esa construcción de sí mismo por medio de la escritura; el yo y la escritura como que sin diferencia.

He escrito cosas de enorme violencia, sé que las he escrito con una violencia que me ha permitido no ser violento con las personas, violento al escribir golpeando los dedos con fuerza. Esto ha evitado que yo sea violento con las personas. Creo que la escritura me permitió transformar mis obsesiones, mis cosas oscuras en eso que está puesto, evitó ser violento con las personas o conmigo mismo. Si me preguntan: “¿usted cree que la literatura sirve para cambiar el mundo?”, esto ya me lo preguntaron acá, pues digo que no, que no sirve para cambiar el mundo, sin embargo, no puedo decir que la literatura no cambia los individuos, porque a mí me cambió. La forma de leer, primera cosa, después que cambié la forma de leer me permitió mejor entender aspectos del mundo, después me transformó en escritor, hecho que cambió mi vida totalmente, me hice escritor. Digo que yo no sé quién era antes, porque ya no tengo forma de atrapar aquel, pues a través de la lectura activa, por un lado, y de la escritura, por otro, perdí contacto con aquel que era.

Tu literatura es una experiencia radical...

Sí, es una experiencia radical. Además, tiene otras connotaciones que son sociales, por ejemplo, voy por la calle y la gente me saluda, antes decía: “¿nosotros nos conocemos?”, “no, no nos conocemos, pero yo lo conozco a usted”. La gente me conoce a mí, he escrito sobre mí mismo bastante y la persona sabe mucho sobre mí, pero no sé nada de ella, ni cómo se llama. Esto también te cambia, y más ahora en el último año que he estado con mucha actividad sobretodo en la televisión, que es lo que la gente ve, así que tengo que ser, digamos, no más educado,

pero sí más cuidadoso con la gente, y eso está influyendo en mí, pues antes vivía en el campo. El año pasado cuando asumí como viceministro, Mónica, secretaria mía, pues mi mujer no estaba, me dijo: “andá a comprarte un pantalón y una camisa”, porque yo no tenía ropa para ponerme; esa tarde salí y me fui a comprar un pantalón y una camisa, así que lo social, el reconocimiento influye. El oficio se impone, si alguien está manejando un taxi 8 horas por día durante 40 años tiene cabeza de taxista, si yo me paso años escribiendo, pensando en escribir y haciendo cosas como esas que parecerían infantiles [se refiere a los manuscritos de la cárcel], tiene que influir en mi cabeza. Pero la diferencia con el taxista es que mi trabajo es la palabra, reflexiono con la palabra, así que usar la herramienta que es para reflexionar como trabajo se devuelve, a veces se devuelve con mucho sufrimiento, se devuelve con violencia. No entiendo cómo se puede escribir sin que eso provoque reflexiones sobre uno mismo. Yo en la cárcel conocí la libertad en un sentido negativo, sé que no tenía una libertad, pero la conocí también en un sentido positivo que fue que me hice sujeto a mí mismo, a través de la escritura accedí a mí mismo, era consciente de lo que estaba haciendo y eso lo descubrí en la cárcel, a partir de ahí se definió la emoción muy clara de que la escritura es reflexión, es un medio de conocimiento. Ahora, no es para todos porque por ahí sospecho que hay quien escribe y no se da cuenta nunca.

Hay muchos que quieren reducir, diría, tus libros o tus textos a una escritura autobiográfica o testimonial, pues está *El Furgón de los Locos*, por ejemplo. No refuto del todo esa tendencia, pero me interesa más pensar en cómo se da la construcción de tu texto, por eso me gustaría saber qué piensas respecto a eso, ¿te crees un autor de literatura autobiográfica?, ¿qué piensas sobre esas rótulos sobre tu obra?

No creo que sea autobiográfico en ese sentido, he usado cosas que conozco para hacer literatura, inclusive *El Furgón de los Locos* pretendo que sea una reflexión y no una autobiografía, es más, me propuse que fuera una reflexión. Yo quería saber qué le pasaba a mi cuerpo y la relación entre el torturado y el torturador a partir de mi experiencia personal. Por ejemplo, la relación de una mujer con el torturador es diferente porque está más indefensa del punto de vista de su cuerpo, entonces yo no podía escribir eso, quería una reflexión, no una cosa autobiográfica, incluso podría recurrir a Onetti o a lo que decía

Borges: que hay individuos que hacen una obra literaria y hay otros que la obra literaria son ellos mismos, citaba a Cervantes y a Shakespeare. No se sabe quién era Cervantes o Shakespeare, todas las especulaciones son en vano, aunque haya una biografía muy bien hecha a nosotros nos interesa la obra y ellos son inseparables de la obra. Onetti es inseparable de su obra, sobre el final ya mezclaba todo. Yo no soy ni Cervantes, ni Shakespeare, ni Onetti, pero no puedo separar una cosa de la otra, me hice quien soy escribiendo y ya a esta altura no me interesa inventar una historia, es más, como dice un amigo investigador y que escribe, trabaja acá en la biblioteca, lo dice en broma y en serio: “¿ahora a vos no te importa escribir lo mismo que ya escribiste?” Lo que quiere decir es que casi siempre son las mismas cosas, a mí no me importa repetirlo, pues cuando lo estoy pensando estoy pensando para mí mismo, lo escribo para mí mismo, si eso tiene algún valor después se ve. He descubierto después de vivir en el campo las pequeñas cosas que ocurren en la naturaleza, poco a poco empecé a ver los cambios que hay, que son muchos y todo el tiempo en el campo; empecé a observar las pequeñas cosas y eso me gusta mucho, pero soy consciente a la vez de que observando las pequeñas cosas yo estoy cambiando, observo esas pequeñas cosas que antes no tenía en cuenta, entonces soy consciente que me estoy cambiando a mí mismo, mi forma de dar a aquello importancia, quizá tenga que ver con la edad, pero también tiene que ver con la forma de vida que he tenido. Si esto aparece en la escritura, ¿es autobiográfico?, podría ser que me lo contó otro o que lo leí; pero lo estoy viviendo, así, qué importancia tiene que ver si es autobiográfico o no, lo que importa es la reflexión, para mí importa la reflexión.

Al ficcionalizar esas vivencias personales, ¿estás consciente de tu exposición?

No hablo de fantasmas, para mí una experiencia de la vida no significa que tenga que exorcizar. Escribo, experimento, conozco, y esa experiencia de la vida es la que me permite tener una conducta y no otra, porque no me gusta la imagen de que estoy sacando algo negativo de dentro. Me pongo en una situación en que escribiendo me hago consciente de esos problemas. He escrito cosas con mucha violencia, violencia mental, sin duda *La Mansión del Tirano*, las citas eran violentas, sin duda *El Furgón de los Locos*; entonces, cuando escribo lo que hago es ser consciente, tomar consciencia de eso que me pasa, pero voy por etapas, no llegué al final del camino, quizá no llegue nunca, me muera antes. Escribiendo comprendo un poco más lo que me pasó, lo

que me pasa, lo que creo que le pasa a otros, es como si fuera ascendiendo la espiral siempre centrado en el mismo centro que, en definitiva, la vida es eso o la escritura es eso. Hay escritores que dicen: “ahora escribo una novela que transcurre en República Dominicana, otra en el Cairo, otra en Nueva York”, no puedo, los admiro pero yo no puedo. Que la escritura sea una creación absoluta y no basada en la historia, en el periodismo.

¿Estas fuentes no te interesan?

Yo hago como una espiral, siempre retorno a las mismas cosas, la novela que no esté basada en la historia y en el periodismo, que sea creación absoluta y que el lector sepa que eso no existió. La literatura como arte complejo, no escribir para el lector ingenuo, sino escribir para un lector inteligente que conoce las jugadas anteriores. Para mí no es una elección, yo no sé hacer otra cosa; uno escribe lo que le gustaría leer, yo soy siempre el primer lector de lo que escribo. Cuando hacía periodismo, escribía notas, columnas, también sobre esto. La última vez que escribí, o la penúltima, se llama *Elogio del Plagio*, una contratapa del semanario Brecha. Mucha gente decía este está loco, elogiar el plagio, pero yo decía: “tal vez esto que estoy escribiendo también sea plagiado y cuando no sé plagiar a otros, o no puedo, me plagio a mí mismo, agarro lo que escribí la semana pasada y me lo copio”. ¿Ser original?, ¿qué van a inventar?, ¿la “o”?

Noé Jitrik dio una conferencia hermosísima en Florianópolis para el bicentenario argentino, habló de *cleptomnesis*, uno realmente se apropia e inclusive se olvida las propias cosas que escribió, se roba, hay un robo y una amnesia, es muy interesante.

Sí, yo estaba hablando con alguien, hace un tiempo, quien me dice: “eso lo dijiste en tal libro”, le digo: “¿yo?, bueno, está”, o sea, quiere decir que ya es anónimo porque lo apropié de mí mismo.

Un narrador tuyo teoriza sobre eso en *La Ciudad de Todos los Vientos*. Dice que el escritor tiene la preocupación de imitar y, al mismo tiempo, diferenciarse de sus maestros.

Uno escribe para estar junto a los libros que admira, a los maestros, es decir, que el librito mío pudiera estar al lado del libro

grande del maestro y decir que yo no imito, no plagio. Si uno elige media docena de autores o media docena de libros, está obsesionado con eso, quiere parecerse. Cuando yo escribí *El Camino a Ítaca* hubo gente que dijo: “se parece a *Viaje al fin de la noche*, de Céline”, digo: “qué suerte, era lo que yo quería”, lo peor es que dijeran: “no se parece nada a *Viaje al fin de la noche*”. Y ahora en la novela que va a salir en francés el año que viene, que ya está traducida [*Vida del cuervo blanco*], su última frase es la última frase de *Viaje al fin de la noche*: “y que no se hable más de nada”. Estoy feliz por haberla puesto, no está citada, pero a mi traductor le dije: “mirá que es la última frase de *Viaje al fin de la noche*”.

Céline era admirado por Onetti.

Sí, yo sé.

¿Cómo se llama la novela?

Vida del cuervo blanco.

¿Va a salir publicada?

Va a salir primero en francés.

¿Primero en francés?, ¿y por qué?

Para darle en el hocico a las editoriales uruguayas (risas). No, en realidad hice un plan: voy a publicar los relatos completos el año que viene y después recién *Vida del cuervo blanco*, porque si lo llevo ahora no me publican los relatos completos. Esta novela tiene dos partes bien diferenciadas, la primera parte es una continuación de *El escritor y el otro*, es la misma reflexión, es el mismo modo fragmentario, ya de manera más luminosa, según mi productor. Y la segunda parte es un intento de demostrar una teoría literaria. Una vez estaba leyendo un libro filosófico con un lenguaje que no me gustó, lo compré para el avión, pero había una cita de Tolstoi que decía que un cuervo oyó decir que las palomas comían muy bien, entonces se disfrazó de paloma y se fue a vivir con las palomas, pero cuando llegó allá las palomas lo descubrieron y lo echaron a patadas; entonces, cuando volvió con los cuervos ellos no lo reconocieron y también lo echaron a patadas. Esto tiene que ver con el exilio, allá no te aceptan y acá no te reconocen

como suyo. Cuando estaba escribiendo esta especie de diario, que es la continuación de *El escritor y el otro*, dije: “hoy leí una historia de Tolstoi que me gustó mucho”, a los tres o cuatro días: “voy a escribir la historia del cuervo”, cuento que el cuervo se fue allá, vivió un tiempo con las palomas y después las palomas lo echaron, pero volvió a la aldea y en la aldea no lo reconocieron; la voy a contar de vuelta: fue allá y cuando volvió ya sabía que lo iban a echar entonces no volvió, se fue por el mundo, una noche vuelve a la aldea de los cuervos y va a la taberna, nadie lo reconoce, de ahí empieza a contar historias que ha vivido. Son historias ya contadas, él cuenta, por ejemplo, que trabajó en un barco ballenero con un capitán renco, que es Moby-Dick, él era el ayudante. Por esto me organicé, estuve leyendo meses, quería imitar los estilos, escribí capítulos como imitación de estilo de escritores uruguayos del siglo XIX, también la Odisea, el capítulo de las sirenas, el cuervo es Odiseo mismo, “escribí” a Onetti, le robé, le robé a todo el mundo. Entonces, tenía literatura americana, europea, asiática, pero me faltaba literatura africana, así que pensé en Conrad, busqué en libros, y un día leyendo *El barón rampante* de Ítalo Calvino me di cuenta que el barón rampante es un farsante europeo, que Tarzán es África, y empecé a leer libros sobre Tarzán, que no tienen nada que ver con las películas; introduje la vida de Tarzán contada por el cuervo, íntimo amigo de Tarzán. Los que lo han leído, entre ellos mi traductor al francés, dicen que se desesperan por reconocer los textos. Mi traductor dice: “voy a hacer un concurso a ver quién reconoce más textos aquí dentro”, pues no hay ninguna cita. En un momento van a ver la biblioteca con un francés y este le está explicando qué son los libros – porque está en el libro de la vida de Tarzán: al padre de Tarzán lo matan los gorilas y queda toda la biblioteca del padre de Tarzán en la selva, cuando Tarzán es adulto es que aprende a leer, etc. –, entonces dice: “este hay que guardarlo, este hay que tirarlo”, o sea, es la biblioteca de Don Quijote. Yo pongo lo que se me antoja, a Onetti, a Céline, a autores suecos, el Manifiesto Comunista, Napoleón Bonaparte, etc. En la biblioteca del padre de Tarzán, que es un repaso de la literatura y juicios sobre la literatura, aparece un libro mío, dice: “no lo leas, este no conoce nada, no lo leas”. La literatura es reescritura, el cuervo cuenta historias que son todas mentira, que en realidad son lecturas.

APÊNDICE B – Entrevista com Carlos Liscano em 2015

Entrevista concedida a Selomar Claudio Borges, com a participação de Ignacio Bajter, na tarde de 13 de janeiro de 2015, em Montevideú

Se percibe que hay mucha escritura en tus dibujos, mucha “leyenda”. ¿Tu reflexión para dibujar parte de la escritura?

Antes pensaba que los dibujos son una continuación de la reflexión de la escritura, que no son independientes ni una otra actividad, o sea, tendría que pensarlos en las mismas cosas. Traté de contar historias sin palabras, tengo algunos dibujos que son historias sin palabras. El dibujo en función de un texto, de una frase. Si bien en algún momento pensé que dibujar era una diversión, algo que hacía en los ratos libres, después me di cuenta que no. Además, me ha pasado lo mismo que cuando empecé a escribir: que era como un escritor de fin de semana, pero que con la acumulación de trabajos, de papeles, de crítica, se transformó en una cosa seria, pesada, muy trabajosa. Así que, con los dibujos también, pues antes los hacía, por ejemplo, en un papel en una reunión y los tiraba; después no más, y ahora tengo un archivo, libros publicados, voy a hacer una exposición en marzo aquí, etc. Pero hubo un momento en que sentí lo mismo que me pasaba con la escritura, es decir, que era una porquería, que no era arte, no era nada.

¿Te pasaba también con la escritura este sentimiento de debilidad?

Sí, porque para ser escritor hay que creerse mucho, creer que uno tiene algo para decir, aunque, todavía, crees que sea lo menos cierto de este mundo, o sea, que no se tiene nada para decir. El sentir que todo es inútil en la escritura. Si a uno no le pasa por lo menos diez veces en la vida, es porque es un soberbio; si cree que todo lo que hace está bien hecho, es porque no tiene ninguna capacidad de autocrítica, de reflexión. Y, ahora, me pasa lo mismo con los dibujos. He hecho más de setenta libretos y cada uno puede llevar una semana, diez días, quince días, pero puede pasarme: ¿qué estoy haciendo?, ¿me creo que es arte? Con la escritura ya no me pasa.

O sea, sigues con la reflexión en la escritura.

Escritor indolente [recién publicado] termina más de treinta años de reflexión. No es que haya llegado a alguna conclusión, pero a mí me sirvió para desarrollarme a mí mismo como sujeto, yo soy esa reflexión, no soy otra cosa. *Escritor indolente* es la reflexión llevada hasta el límite, ya no hay más, pues no soy capaz de continuar con ella, no tengo energías. Ella ya está en *El lenguaje de la soledad*, en *El escritor y el otro*, en “Lector salteado”, etc.

Hay una imagen en Novalis, que es la del erizo, que trabaja la concepción de fragmento, de escritura fragmentaria. Es notorio en tu escritura lo fragmentario y, quizás, con los dibujos mucho más. Puede haber como una serie, pero son cuadros y, en este sentido, explota de una imagen una escritura mínima, como el erizo que apunta hacia afuera.

Me pasa con los dibujos, siempre hago una serie, es como hacer un libro, tiene una continuidad, tiene un hilo, un tono, tiene un asunto.

Cuando estabas preso todavía no dibujabas, ¿verdad?

No, si estuviera preso ahora dibujaría mucho, pero nunca encontré el material que me interesaba, ni el asunto a tratar, en cambio, hacía dibujos geométricos para trabajar en cuero, los hacía para los compañeros y no sabía por qué les interesaba. Así que pensaba nunca haber encontrado los materiales, pero ahora me doy cuenta que es lo más sencillo, porque basta tener un papel y un lápiz, cualquier cosa sirve.

Tenía mucho interés en las artes plásticas, aunque con toda la pobreza, con la miseria de una cárcel no podía pensar en eso. Veía reproducciones solamente, a veces malas reproducciones, pero cuadros muy importantes en la historia de la plástica, los veía chiquititos en el libro. Cuando caí preso, me interesaba el arte abstracto, en cambio, en la cárcel, llegué a sentir un enorme rechazo por el arte abstracto, pues ya no me interesaba; para mí, después, el arte era la figura humana, tenía que tener algo, una cara, un ser humano. Todavía siento rechazo por el arte abstracto y también lo sentí por el arte geométrico que me parecía decorativo, aunque ahora no lo siento así, no es cierto. Enseguida, me

fui interesando por la historia de las artes plásticas, también por las artes menores. El art brut, por ejemplo, me interesa mucho, además, fue importante leer en la cárcel el libro de Dubuffet sobre el arte de los alienados, de los enfermos psiquiátricos, de la gente que no tiene formación artística, que pueden ser obreros y en los ratos libres hacen sus trabajos y nadie los conoce. Ahí entendí que no es necesaria una formación artística, que a veces la formación artística de escuela conduce a la nada, pues, en definitiva, es como ir a la universidad para aprender a ser escritor, no hay ninguna garantía que uno se haga escritor. En Estados Unidos, un señor, que era un obrero, cuando murió encontraron quizá la colección de historietas más grande del mundo, la hizo a lo largo de cincuenta años o sesenta años y nunca nadie la había visto; dibujaba en lo que encontraba, por ejemplo: encima de un diario. Esto no sé porqué me atrae. Acá Pablo Thiago Rocca se dedica al arte otro, un poco al art brut, al arte de los artistas sin formación. Ya a Maria Carme [Gabarró, su esposa fallecida en 2016], que es egresada de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, que ha desarrollado unas técnicas impresionantes, nunca le interesó lo que yo dibujaba, jamás. Me acuerdo que me decía: “¿por qué eres tan fino escribiendo y tan bruto dibujando?” (risas). Pero lo increíble es que ahora le empezó a interesar lo que hago, diferentemente de antes, que ni lo miraba, o sea, le causaba rechazo porque, creo, tenía una formación académica; ella me decía: “¿por qué te gusta hacer las cosas feas?”.

Mi vínculo con los dibujos tiene una larga historia y me he dado cuenta ahora. Empecé en Estocolmo a trabajar con alambres, tengo trabajos hechos en alambre, en plástico, etc. Un día había un contenedor en la calle en el que tiraban cosas de una obra en construcción, yo estaba dando clases pero tenía un rato libre, así que fui a sacar cosas y me metí adentro del contenedor en el centro de Estocolmo. Cuando estaba allí, pasa la que había sido mi profesora de sueco, a lo que debe haber pensado: “pobre Carlos, como cayó tan bajo” (risas). De pronto me veía metido adentro de un contenedor y sacando alambres, cables, fue cuando empecé. Después, se me ocurrió hacer una historieta, yo que había abandonado las historietas cuando tenía trece años porque me parecían infantiles y con más de cincuenta volví a las historietas. Además, leí una tesis doctoral sobre las historietas, me fui a Bruselas al museo del cómic, a ver el museo del Tintín. Así que inventé un personaje, inventé una historia, hice una historieta y se la pasé a un dibujante muy conocido a ver qué opinaba; le dije: “mira, hace dos años que estoy estudiando el lenguaje de las historietas”, pero me contestó lo siguiente:

“si me lo hubieras preguntado a mí por teléfono, te lo decía en diez minutos”. Sin embargo, descubrí, en esa tesis doctoral, que los historietistas han pensado todo lo que hay para pensar, de la misma manera que un novelista. En los últimos cien años los historietistas pensaron, por ejemplo, el problema que tienen, y que tenemos los escritores (o los seres humanos), que la escritura es lineal y los hechos son circunstancias, o sea, es imposible atrapar todo. Pero hay técnicas, hay trampas para mostrar la simultaneidad de los hechos. Todo lo han pensado ya, por ejemplo, el palíndromo, o sea, hay dibujos que se leen de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Por esto me di cuenta de la complejidad de la materia, de la historieta, porque no es que un buen dibujante simplemente se pone a dibujar, sino que ha pensado mucho, y esto me apasionó, descubrir que había un universo complejo de la expresión, que mediante el dibujo se permita que la cabeza trabaje, pues la historieta no es una cosa sencilla, es compleja. Llega un momento, igual que el escritor, que tiene que reflexionar, si no, no avanza más. No es que hay que encontrar buenas historias para contar, es mucho más lo que trabaja la cabeza que lo que aparece en el papel. Al dibujante le pasa exactamente lo mismo que al escritor.

Con respecto a la recepción de tus dibujos, ¿no piensas que el contexto sea determinante?, pues si abro un libro tuyo de dibujos pronto pienso que es del “señor Liscano”, conozco ya tu obra, ya te he leído, he visto otros dibujos. ¿No será que este hecho cambie la forma de ver tus dibujos?

He pensado en esto, yo pertenezco al mundo de la literatura en Uruguay, pero no al mundo de la plástica que es otro, entonces, quienes han visto mis dibujos son del mundo de la literatura y, en general, quedan como atónitos, no saben qué decir, si están malos o está bien. Tengo un poco de pudor de meterme en el mundo de los plásticos, quizá van a decir “¿este es dibujante o es escritor?”, “se cree las dos cosas”. A Ignacio Bajter le han interesado los escritores que hacen plástica, también vino una investigadora argentina que está haciendo un trabajo sobre escritores que dibujan, está trabajando sobre Delmira Agustini, estudia escritores que tienen una actividad plástica como segunda actividad, incluso apareció una reseña suya en El País Cultural.

Muy buen texto, muy inteligente, además decía algo importante: que veía definido el estilo, creo que es lo más difícil para un artista en general, definir un estilo, una coherencia incluso

en sus diferencias, o sea, si pasas de nuevo por todas las páginas con todas sus diferencias reconoces un estilo. Y eso es algo que se da en el trabajo de Carlos, yo como conozco los primeros dibujos, los de los años noventa, que eran unos esbozos, apenas líneas, pero que ya contenían como lo que se va a desarrollar en el tiempo. Lograr el estilo es algo difícil.

Sí, son tan parecidos con los desarrollos de la escritura. Por ejemplo: quería escribir, pero no sabía escribir, no sabía sobre qué escribir, no se me ocurría una historia para escribir, hasta que leí el libro en que Emir Rodríguez Monegal dice: “la literatura es lenguaje”. Leí esto y me impactó. Me di cuenta que tenía que releer todo lo que había leído antes porque no me había dado cuenta como era. De ahí me di cuenta que al leer, por ejemplo, a Felisberto Hernández, él no cuenta nada.

Entonces, cuando empecé a dibujar me pasaba lo mismo, me decía que no sabía dibujar, que tendría que aprender a dibujar. Pero comencé a dibujar y después a guardar a esos papeles. Empecé a dibujar gordos, por ejemplo, gordos sin cara porque no me salía la cara. Después me pasó como con la escritura, o sea, para dibujar no hay que “saber dibujar”, hay que tener ganas de decir algo, de trabajar. He hecho cientos y cientos de dibujos, el libro *Nulla dies sine línea* lo hice en una libreta que está acá en el archivo; viajaba con Maria Carme y lo hacía para tomarle el pelo, hacía un dibujo en el avión y se lo mostraba, además, anotaba cosas: “entrevista con Bida a las once”, por ejemplo. Era como una agenda y cuando acumulé unos cuantos, pensé: “acá hay una historia, la historia de una pareja después de veinte años de vivir juntos, cuando conocés todo de memoria, ya no hablas más de las diferencias, no se habla más porque sino te peleas, ya te peleastes por esto veinte veces, entonces no te peleas más, ahora cada cual dice lo que quiere, tranquilo”. El dibujo mío es muy torpe, muy primitivo.

En cuanto a los materiales, por ejemplo: con un cuentagotas lo llené de tinta y empecé a dibujar con él, hice un trazo muy burdo, muy grueso, pero a mí me satisfacía como quedaba y, cuando cuento que lo hice con un cuentagotas, la gente no puede creer. A veces hago un dibujo y no tengo un texto, me pasó este fin de semana: un muñequito que va con un globo, pero no tenía texto, hasta que me dije: “¿y esto, qué es?”, “un adulto que va así”, entonces, le puse: “¿y qué?, ¿no se

puede?”, o sea, ¿no se puede ser adulto e ir por la calle con un globo? Me gustan las situaciones en que los adultos hacen cosas muy infantiles, esto me atrae, empezó siendo una broma para mí mismo, después se transformó en una cosa seria, por momentos yo mismo me quedo sorprendido de esto, porque alguna de las cosas las hice con sufrimiento. Hubo momentos en que no sabía adónde iba, me ponía a hacer algo y le ponía un texto. Luego me di cuenta que el texto estaba describiendo mi situación, era como un diario personal a lo largo de varios años. Es otra cosa que a mí me fascina: como uno siendo adulto puede pasar siete años haciendo algo que no es serio, yo mismo me lo pregunto. Por esto lo iba a tirar cuando nos mudamos, pero, como los cuadernos me los había regalado Maria Carme, me daba pena, sería una descortesía, por lo tanto, los guardé. En enero del año pasado los desmonté, desarmé los cuadernos, porque ahí aprendí otra cosa: cuando uno dibuja en un cuaderno nunca ves la totalidad. La lectura de la escritura es temporal, corre en el tiempo, la plástica es espacial, hay que verlo. En un cuaderno nunca lo ves todo junto, así que desmonté los cuadernos y los puse todo encima de una mesa; tenía una coherencia y, como habla de la noche, naturalmente me condujo a San Juan de la Cruz, que habla de la noche oscura del alma. Es una historieta que toma una poesía tan seria, como la de San Juan, una poesía mística. Naturalmente es la reflexión sobre la noche.

Con relación a la cárcel y los “papelitos”, ¿tenías idea del conjunto cuando escribías?

Era una de las grandes dificultades que tenía, que me pasa lo mismo con el dibujo. Tenía un papelito acá y otro allí, ¿y cómo unía todo eso? Me provocaba problemas y sufrimiento, el no saber cómo resolver las cosas ya que no tenía tiempo de sentarme a leer y corregir. Sabía que tenía un papelito y pensaba: “hoy voy a continuar aquello”, así rescataba el papel y lo prolongaba. En la *Mansión*, me quedó claro, cuando comienza el diálogo entre el personaje y el supuesto autor, que tenía alguna idea general. Además, sabía qué era lo que no me gustaba en literatura después de haber leído todo lo que pude de literatura latinoamericana, no era capaz de escribir aquello, no era Vargas Llosa, ni Arguedas, ni Carlos Fuentes, ni Euclides da Cunha. Borges estaba en una otra categoría y no me proponía escribir como Borges. Estaba más cerca de Felisberto Hernández, en el sentido de que contando las cosas mínimas se puede hacer algo. También me interesaban los juegos literarios, el interés por el Oulipo, que todavía me queda, pues sé

bastante sobre el Oulipo en Uruguay; los juegos literarios que tienen relación con la matemática, que todavía hago alguna cosa así. Entonces, sabía lo que no iba a hacer, me interesaba más lo artificial, lo evidente para el lector. Y lo interesante es que era una forma de observar la realidad, así me di cuenta mucho tiempo después, porque si estoy buscando las grandes historias es porque hay una forma de ver la realidad que es diferente si estoy mirando una cosita (el limón ese que está allí y, detrás, un pote de jabón: es una instalación surrealista (risas)). Empezaba a mirar las cosas, como la gente se comportaba, cositas chiquitas que nadie le presta atención.

No siempre la literatura es un mecanismo de percepción. Para la literatura latinoamericana canónica un mecanismo de percepción de la cosa pequeña nunca pasa, más bien es el gran relato político.

Si pienso en uno que es canónico, Vargas Llosa, él elige un gran asunto, por ejemplo, Trujillo. Estudia todo de Trujillo, va a la República Dominicana, se informa de todo y escribe una novela. O se agarra a Euclides da Cunha, se lo estudia, se va a Brasil, lo recorre, y escribe *La guerra del fin del mundo*. Es una forma de ver el mundo que él tiene, elegir las grandes historias. Pero a mí no me interesa, no me sale.

Quizá lo tuyo se encuentre más cercano a Clarice Lispector.

Clarice Lispector me fascina. Como cuando la voz femenina cuenta que van en un auto, va sentada entre la madre y el padre, y de pronto empieza a sentir pudor ya que aquellos dos se han acostado juntos y ella, ahora, en el medio. ¡Qué linda escena, un sentimiento de pudor a partir de pensar: qué hago en medio de dos personas que hace treinta años duermen juntas. Me fascina porque no es una sensación que surja a cualquiera, pues claro que mi padre se acostó con mi madre, pero nadie tiene esa sensación de pudor que le pasa al personaje. Clarice Lispector es una observadora de la cosas, de las conductas mínimas de la gente. En Brasil, Machado de Assis también tiene algo de observar así, y a mí me interesa cuando alguien me hace ver algo que no veo. Ya para Trujillo voy a los libros de historia, ¿para qué voy a leer *La fiesta del chivo*? Lo que me interesa es cuando me hacen ver algo de manera diferente, lo de todos los días, lo que no veo y lo tengo delante.

Las cosas mínimas de la experiencia son trabajadas en tu escritura.

Ahora a mí se me ocurrió que voy a cumplir sesenta y seis años. Cada uno sabe lo que siente, pero en mi caso no me interesa conocer lugares nuevos, por ejemplo, sí, me interesa, ir a los lugares conocidos acá en Montevideo, donde me crié, lo de mis padres, donde me pasó tal cosa. Me gusta ir y contarlo: “aquí me pasó tal cosa, aquí viví, aquí vivió mi padre, en esta esquina me chocaron el auto una vez cuando tenía dieciocho años y mi padre casi me mata, yo no tenía licencia de conducir”.

Como una memoria demarcada en los lugares, como una concepción instantánea, vas a la Teja, luego a una esquina, se te ocurre tal cosa y lo escribís, es como un proyecto de memoria.

Sí, a lo que ya conozco, ver los mínimos lugares que vi hace cincuenta años. No se trata de la busca de una originalidad, pero siempre me parece original cuando hay ese invento de una cosa que la veo todos los días y nunca me di cuenta que estaba así.

Cuando escribías, de forma fragmentaria, en la cárcel, era también por fuerza contingencial, pero después, con los dibujos, dices que lo mismo te pasa aunque de otra manera. Cómo se da la relación actual con la escritura, puesto que, me imagino, escribes en una computadora, o sea, puedes volver fácilmente a lo ya escrito. ¿Forjas una situación para mantener la antigua manera de escribir?

Ahora intento organizarme, pues ya que tengo muchas libretas, o sea, escribo en una, escribo en otra, es como una falta de disciplina. En los viajes escribo mucho.

Es tu orden caótico, quizás si cambiaras no conseguirías.

Por ejemplo, las conversaciones que tuvimos en Joinville [con Selomar] que, para mí, fueron muy importantes, porque no me esperaba las preguntas, además, íbamos caminando. No me esperaba porque tenía que ver con la política, lo anoté después y pasé a otra libreta.

Pero ahora estoy ordenado, disciplinado, tengo dos libretas nada más, un cuaderno grande que lo tengo en casa y otro que si tengo que viajar lo llevo. Ya a esta altura es como un procedimiento y en algún

momento termina juntándose. Por ejemplo, recién escribí un texto muy breve, lo escribí a mano, es un diálogo, después lo pasé a la computadora; un día releí unas cosas del Oulipo y pensé hacer una experiencia con el texto que había escrito, y, pues, como tenía la computadora, le cambié todas las “a” por “e”, así que me quedaron dos textos; después todas las “a” por “i”, “o” por “u”; después cambié todas las “e” por “a”, por “i”, por “o” y por “u”; en total, son veinte textos. No era tan fácil sustituir porque las vocales acentuadas no las sustituye. ¿Para qué sirve?, son veinte textos, algunos quedan muy absurdos, otros tienen un poco de humor al cambiar una palabra, “ave queda “eve”, “volaba”: “volebe”. Te queda un poco ridículo, te desacomoda. Ya lo había hecho en la cárcel (“El juego de la letra cambiada”) y me sirvió para la experimentación, pero la experimentación en abstracto no funciona, uno tiene que, al final, hacerla. Me servía para reflexionar sobre el lenguaje, pues allá todo era muy pobre intelectualmente. No era que me ponía a pensar en grandes cosas, eran cositas que me iban pasando.

Estaba el absurdo de la cárcel también. Por ejemplo, hay un libro de Benedetti, con trabajos de crítica, *Letras del continente mestizo*, que lo leí en la cárcel. Benedetti dice que en América Latina nadie puede escribir como Samuel Beckett porque es una literatura de una sociedad cansada, pero, para mí, Beckett es la realidad, la realidad de la cárcel, del absurdo de la cárcel. Benedetti estaba con el viejo pensamiento de mitad del siglo veinte, pues pensaba en las grandes sagas de América Latina. Pero, ¿qué gran saga puede haber en una ciudad como San Pablo, como Río, como Buenos Aires, como México, donde la gente sale de mañana corriendo a trabajar y llega a la noche para poder acostarse? ¿Cuándo le pasa algo grande al trabajador, al hombre de la clase media? Pero Benedetti pensaba eso, y no ha desaparecido del todo, pese a que mi querida Gabriela Sosa me ha criticado mucho porque yo ironizo sobre la novela histórica latinoamericana, ella me ha dicho que esa discusión ya fue superada hace años, pero, no creo que haya sido superada, porque se sigue produciendo.

Se sigue produciendo, además, cuando los narradores discuten como contar una historia, siempre están pensando en la historia. Pero, si partes de Rodríguez Monegal, el asunto es el lenguaje. Fíjate como discuten hasta ahora cómo contar la historia y está ahí la discusión todavía.

Yo ironizo al decir que las universidades de Europa y Estados Unidos son las que definen como debe ser la novela latinoamericana. Por lo tanto, que los dictadores, legendarios y crueles, en realidad, no lo fueron por razones políticas ni económicas, lo fueron por razones literarias, para algún día estar en alguna novela; las causas de la dictadura son estéticas (risas). Además, la lucha es feroz, porque ya no queda un gran dictador por ser narrado, ya todo ha sido narrado, por ejemplo, la “guerra del fin del mundo” ya la contó Euclides da Cunha y nadie lo va a contar mejor que él; es diferente como Historia, si alguien se dedica a investigarlo; pero, como novela, no.

Lo que has dicho sobre el contrapunto con Benedetti, además lo que leíste en Monegal, eran discusiones todavía muy importantes cuando estabas preso. ¿Te dabas cuenta con pocas lecturas?

No, no tan pocas. Hubo lecturas fundamentales, quizás, sí, pocas, pero es que la ausencia de estímulos hacía que uno se concentrara mucho en una lectura. Cuando Rodríguez Monegal dijo: “la literatura es lenguaje”, me quedé pensando en esto y lo entendí, porque no me interesaban esas grandes sagas latinoamericanas.

¿Y Guimarães Rosa?

Bueno, Guimarães Rosa me confirmó lo que decía Rodríguez Monegal. *Gran sertón: veredas* es lenguaje puro.

Lo impactante del libro es el trabajo con el lenguaje.

Ahora me acuerdo que el texto a que me refería era un trabajo de Rodríguez Monegal sobre Guimarães Rosa.

Sí, porque en esa época lo estaba traduciendo a Guimarães Rosa, estaba trabajando con Guimarães Rosa.

Y Monegal, que hablaba portugués muy bien, porque su padre era brasileño y se crió en la frontera, cuenta que cuando leyó *Gran sertón: veredas* dijo no entender; leía perfectamente portugués, pero con Guimarães Rosa no podía. Cuando se propuso a traducirlo tuvo que juntarse con el autor para que le explicara palabras que no entendía.

En *La mansión del tirano* hay mucha reflexión, quizá a partir del deliro en la isla. ¿Había imágenes antes de la escritura?

Las imágenes eran sencillas porque tenía que buscar cosas simples para manejar, por ejemplo, cuando el personaje camina por una calle, que hay sombras, que es de noche, es la avenida Rondeau en Montevideo, que la recorrí desde niño miles de veces, son depósitos y depósitos, todavía es así, una calle solitaria. Siempre me había llamado la atención y me era fácil describirla, no me iba a inventar una calle que no conocía, quizás podría imaginármelo, pero en aquel momento tomaba imágenes simples. El tipo que va hacia el ómnibus es lo más elemental, seis, siete años que iba a la parada del ómnibus a tomar el ómnibus, siempre tomaba el mismo: el 306, que todavía existe. La complejidad estaba en el razonamiento del individuo que vivía a deformar todo. Si uno pasa a las siete por aquella calle la ve solitaria y, cuando yo era niño, era mucho más solitaria, pero me llamaba la atención con tantos camiones en los depósitos de lana que después iban para el puerto. Y, sí, había una imagen preexistente, la rareza de esa calle. Después, tomaba otras artificiales, los cuadros que aparecen, que hay uno que es inventado, pero los demás son conocidos.

En la primera versión de *La mansión* había una cosa muy ambiciosa o grandilocuente, que era cervantina, digamos, había una novela policial: la dictadura le encargaba al comisario Maigret que hiciera una investigación, en París, entre los uruguayos, en particular, sobre uno que era Torres García, porque él publicaba una revista que se llamaba *Cercle et carré* y, pues, la dictadura se preocupaba de que cómo podía ser círculo y ser cuadrado, no podía ser las dos cosas, el título era sospechoso porque juntaba las dos cosas. Me leí como ocho o diez novelas de Simenon, me hice con el lenguaje y algunos hábitos de Maigret, así escribí una novelita. Después que me la quitaron (la primera *La mansión del tirano*), no tenía ganas de volver a leer diez novelas de Maigret para hacerme del lenguaje, entonces, lo abandoné, pero tenía una pequeña novela policial.

¿Te acuerdas bien de la primera versión?, ¿intentabas realmente recrear la primera cuando reescribías *La mansión del tirano*?

La primera era mucho más primitiva que esta, que también es primitiva; la otra era más, la recuerdo, también, más audaz, la audacia del inocente, cuando uno es inocente es audaz, ya, después, decís: “bueno, con esto no me puedo meter porque es demasiado difícil para mí, no soy capaz”; sin embargo, en aquella, no. Había imágenes, por ejemplo, sobre Rodolfo Wolf a quien está dedicada *La mansión del tirano*: hay una historia que se cuenta de un hombre que tiene un pan viejo y todos los días va y compra un pan fresco, pero se come el pan viejo; entonces, al otro día tiene un pan viejo, pero compra otro fresco, o sea, siempre come un pan viejo. Rodolfo me criticó, pues dice: “¡esa historia es mía!”. Es que, realmente, le había pasado a él cuando estaba en *la isla*, o sea, le había quedado un pan viejo y le venía un pan nuevo, así se preguntaba qué hacía, si tiraba el pan viejo y comía el nuevo, pero no, por si se quedara sin pan, por lo tanto, todos los días comía pan viejo. Así que me lo contó, yo le dije: “pero, ¡sos un pelotudo!”. Treinta días comiendo pan viejo estuvo, porque cuando salió del calabozo venía con un pan y me contó lo le había pasado: “este pan es de ayer, me quedó”. Después me dice: “esa historia es mía, yo te la conté en la intimidad y vos la escribiste”. Una manía de cositas pequeñas contadas.

Me parece que en tu escritura de la cárcel siempre hay una reflexión y en el centro está el arte, o sea, cómo escribo, cómo produzco. Inicialmente es así, después hay un desplazamiento hacia otra forma, como que cambiando el punto central del arte para sí mismo, ¿no te parece? En el diario de la cárcel hay toda esa reflexión sobre cómo escribir y muy poco sobre ti mismo, ya en *El escritor y el otro* empieza algo diferente, una mezcla, para después avanzar mucho más. Así lo veo, que tu idea inicial era la reflexión sobre el arte, sobre la producción del arte, después va hacia ti mismo.

Sí, claro, terminó en esto. Creo que esto cambió con *El furgón de los locos*, me conté yo mismo, no sé si es real, si es cierto que ocurrió así, porque es un relato. Ahí cambio porque decidía que, a mí, la ficción no me interesaba tanto, entonces, pongo un personaje para que reflexione, donde saco el personaje pongo la reflexión. Y esto puede ser muy vanidoso, pues ¿quién soy yo para reflexionar sobre mí mismo y darlo a conocer? Así que a mí me costó mucho pensarlo, porque *El escritor y el otro* es muy fundamental y me llevó mucho tiempo. Después, me di cuenta que a mí me gusta ese tipo de libros, entonces, si a mí me gusta, puede ser que haya alguien que también le guste y le

puede dar algo, pues, como a mí me ha dado algo ese tipo de libros, a otro también le puede dar algo. Y ahora no tengo pudor, trato de ser lo más auténtico posible, no poner cosas sobre las que no he reflexionado verdaderamente.

¿Cómo escribes?

Escribo a mano, porque si me pongo a escribir de otra forma va muy rápido. La mano cuesta, por esto nunca escribo textos largos. Además, una confesión: es el documento para mí mismo, la computadora va a borrarlo, ya esto es lo que acá está, no puedo volver a escribir acá, es como una barrera. Si lo voy a publicar es porque verdaderamente lo pensé, lo reflexioné, me llevó tiempo, me llevó trabajo, y, generalmente, no hay mucha diferencia entre lo que está escrito a mano y lo que después paso a la computadora, puede haber algún error, alguna corrección, pero en general no hay grandes diferencias. Claro que no todo lo que escribo a mano después va a ser publicado, hay cosas que no tienen valor o las tienen un valor para mí de recordatorio. Por ejemplo, en el año ochenta y cinco cuando salimos de la cárcel algunos no podíamos salir del país. Pero un ex preso me invitó a ir a Curitiba, él tampoco podía salir del país, pero allá tenía una novia brasileña y quería ir, por esto, me dijo “vamos a Curitiba”. Yo no tenía trabajo, no tenía nada, me habían dado cien dólares, vivía con mi hermana. Además, nunca había salido del país, así que mi primera salida fue a Curitiba por tierra, en un largo viaje. En aquello, iba sentado mirando el paisaje, pero la cabeza tenía que pensar mucho, pues tenía que decidir qué hacía con mi vida, ya que estar preso es fácil (risas), pues la culpa la tienen los demás, ya estando libre, la culpa no la tiene nadie. Entonces, empecé a hacer un plan chiquitito. Pero, de repente, pensé: “estoy haciendo un plan mezquino para mi vida, hay que hacer un plan grandioso que la vida se encargará después de transformarlo en mezquino”. Fue en ese viaje a Curitiba que me di cuenta que me estaba haciendo un plan como, por lo menos, para vivir abajo de la mesa. Así que, pensé que hasta podría terminar viviendo debajo de la mesa, sin embargo, decidí que quería lo más grande, hacer un buen plan: “voy a ser escritor, voy a viajar, voy a hacer esto y esto”. No tenía nada, tenía cien dólares, no tenía trabajo, no tenía casa, no tenía ropa, no tenía mujer. Pero esas reflexiones son como mojonos que han quedado, y han quedado porque cuarenta años después me estaba haciendo otra vez un plan mezquino, el año pasado. Y, ¿qué necesidad tengo yo de hacer un

plan mezquino?, ya todo está hecho, entonces: nuevas energías, hay que ponerse en marcha, hay que trabajar. Ahora no escribo ficción, lo único de ficción que he escrito son unas obras de teatro que las tengo por ahí; son monólogos de mujeres, por esto pensaba lo difícil que es ponerse en la cabeza de una mujer para nosotros hombres, pero, después, me di cuenta qué me pasaba, o sea, volví a lo mismo, todo es lenguaje, no son ni mujeres, ni hombres, ni psicología, es lenguaje. Vuelvo a lo mismo, no es que me lo proponga, es que no sé hacer otra cosa.

Una línea narrativa muy peculiar.

Cuento lo que me pasó hace como cinco años, creo que en el 2009: iba a salir una antología de literatura uruguaya en Barcelona y un uruguayo, con el cual tenía una buena relación, pero que me escribía con cierta admiración porque él pensaba que yo era como la síntesis del escritor político, me preguntó si quería participar y le dije que sí, que con mucho gusto. Yo tenía un texto inédito y se lo mandé, entonces, me contestó que a la editorial no le gustó, que mandara un cuento de verdad. Yo no le había dicho que era un cuento; era ficción, como que una enumeración, algo de borgiano, que en un imperio deciden que la cultura se ha corrompido y destruyen todo, le prenden fuego a todo, todo lo que hay, a las herramientas, las ropas, los muebles, etc., y empiezan de vuelta; a los cien años se dan cuenta que otra vez la cultura ha corrompido todo. Me dijo: “no, la editorial dice si no podés mandar un cuento de verdad”, le dije: “mira, con toda modestia, sigue la vieja tradición de la literatura de Kafka, de Borges...”, me contestó: “¡sos un soberbio!, te estás comparando con Kafka y con Borges”. Fue un intento, después lo puse en *Vida del cuervo blanco*. Un día vino acá con la antología, a traerla, y cuando la abrí había cuentos, poemas, obras de teatro, todo en el mismo libro; pensé que por suerte no estaba yo allí. Así que pusieron una ensalada que habían hecho y mi modesto textito, que era una enumeración irónica, no tuvo cabida.

En otro momento, hace un par de años, estaba en Marsella en una reunión y aparece una francesa, que dice que había estado en Argentina y en Uruguay, además, que conocía mucho América Latina. Me dijo: “el Uruguay no es América Latina, América Latina es Bolivia, Perú, México...”. Esos son los que le gustan las grandes sagas de la historia, cuánto más sangrienta. Si en los años setenta ibas a Europa y decías: “soy joven, tengo veinte años, estoy enamorado, estoy contento”, te decían: “vos no sos latinoamericano, tenés que vivir sufriendo, ser

infeliz, esto sí es un auténtico latinoamericano” (risas). Semejantemente, me pasó con una alemana que era agente literaria de Miguel Sepúlveda, de Mario Delgado Aparain, de Gamboa, quien me dice: “me gustaría conocer tus cosas, a ver si puedo ser tu agente”; se las mandé, pero me las devolvió: “no, no me interesa, porque no me parece una auténtica literatura latinoamericana la que vos hacés y yo represento la literatura latinoamericana”. Mi tatarabuela era india, o sea, más latinoamericano que esto no puede haber, más americano. Yo nací mestizo, ya culturalmente mestizo, además, genéticamente mestizo. En Europa no me bancan como europeo, pero para esa mujer no soy suficientemente latinoamericano, entonces, me quedé en el medio del desierto.

Hace tres años estuve en una cena con una alemana, la sucesora de la otra alemana que murió, que había ido a comprar literatura latinoamericana en las ferias de Europa. En un momento de la conversación, me dice: “¿vos estuviste en la misma cárcel que Rossencof?”, “no, Rossencof estuvo en la misma cárcel que yo”, le digo. Porque la historia de Rossencof es, digamos, inmersa en esa fantasía de lo latinoamericano, pero los padres de Rossencof eran judíos, polacos, pero el caso es que él está metido en esa saga latinoamericana.

¿Cómo fue, inicialmente, tu relación con la literatura uruguaya?

Cuando empecé a escribir no encontraba ningún lugar en la literatura uruguaya. No iba a escribir como Felisberto Hernández, pues ya estaba hecho. Tampoco, como Onetti, a quien respeto mucho como profesional; *La vida breve* es una maravilla, *El pozo*, a mí, me apasiona. Muchos años después, me di cuenta que ya había elegido mi tradición, que, sí, pongo a Felisberto Hernández, pero también a Beckett, a Kafka, a Céline, a Dino Buzzati, a Macedonio Fernández. Quería escribir como Molloy, era lo que me propuse, pero no tenía a Molloy para consultar, entonces escribía sobre lo que me acordaba.

En un trabajo para Francia, puse que soy lector de pocos libros, que he leído poco. Pero con una obsesión con los pocos que leí; eso sí, he leído obsesivamente. No me importaba leer tres veces la misma novela, si me hubiera gustado, la leía. Reflexionaba: *Los miserables* es una maravilla para la cárcel, es ideal, es entretenido, te aislás del mundo; pero el otro trabajo es mucho más arriesgado, porque no es una historia, tenés que estar pensando y, si estás preso, se esta mirando a sí mismo. Pensaba: “es mi vida, no tengo otra vida, ¿vale la pena esto?, ¿por qué

no me dedico a otra cosa?, ¿por qué este sufrimiento que nadie me obliga, nadie me lo pide, a nadie le interesa?” Creo que lo que hizo la escritura conmigo fue transformarme en sujeto, no me importó el resultado bueno o malo, lo que siempre me ha importado es que sea interesante para algún lector. Pero lo más interesante de todo es que me hizo a mí, soy escritor todo el tiempo, aunque no escriba, fue lo más importante para mí. Pienso que un escritor que fracasa es porque nunca reflexionó sobre esto, sobre su trabajo.

Hay una idea de una relación ininterrumpida de años con la escritura, que si ves para atrás es como que nunca se cortó el chorro ¿no? Pero, ¿no caíste en algún momento en un vacío?, ¿que se abriera un hueco y que perdiera sentido la escritura, la conexión?

Sí, por períodos. Después de publicar no sabía para donde salir. Claro, tenía unos problemas en la vida, era muy pobre, comía una vez por día, trabajaba y estudiaba, compraba ropa usada, eso me ocupaba la vida, era un artista del hambre, en una sociedad que no era la mía, entendiendo a medias. La tesis de Carina habla de los personajes míos que no entienden del todo lo que le dicen, así, se no entendés, no te sometes a una situación de diálogo. Si vas por la calle: “por favor, me explique esto”, el tipo te da una explicación y no la entendés. Por lo tanto, pocas eran las relaciones sociales. Más bien, iba y observaba, a ver cómo se hacían las cosas, no me animaba a preguntar, porque capaz que me explicaran y no entendía la explicación. Rodeo, rodeo, me voy media hora antes por las dudas... No es como acá que domino todo. Con relación a la literatura, el vacío tenía que ver con que no sabía qué escribir, que mi vida era muy pobre, estaba en una sociedad que no era la mía, trabajaba y estudiaba, ¿qué hago?, ¿me quedo o me voy?, ¿adónde voy?, o sea, un poco acorralado.

Cuando tuve una crisis muy grande, ya viviendo de vuelta acá, que tuvo que ver con relaciones amorosas fracasadas, fue cuando empecé a escribir *El escritor y el otro*, y me pasaba una cosa rarísima: me levantaba, me preparaba mate y me sentaba en un espacio; era el único lugar en que me sentía seguro, si iba al baño, regresaba y me sentaba de vuelta, aunque no hiciera nada. No escribía, ni leía, ni hacía nada, pero era el único lugar seguro que tenía y, así, fue cuando empecé a escribir *El escritor y el otro*.

Una curiosidad que tengo sobre tu pasaje en la prisión, creo que dices en alguna parte, Alzugarat también, que a los presos más les interesaban lecturas políticas, quizá también, realistas; ya las tuyas eran distintas.

Sí, estábamos en la misma cárcel, teníamos los mismos libros, pero leíamos cosas completamente diferentes. Yo leí todo lo que pude de literatura latinoamericana, es más, me había hecho una lista de libros por país, país por país, tanto que después la pasaba a otros compañeros para que se orientaran en la lectura. Bueno, leí todo lo que había, todo lo que pude. Y a partir de leer todo eso, dije: “esto no me dice nada”, no es que no fuera una gran literatura, sí lo era, pero no me llegaba al alma. Entonces, empecé a buscar otras cosas, leí, por ejemplo, mucha literatura norteamericana, incluso de segunda categoría; pero descubrí que los escritores norteamericanos cuentan la vida del pueblo, así se crearon una tradición literaria.

Una otra cuestión se refiere a tu rompimiento con los Tupamaros.

El rompimiento con los Tupamaros llegó por otra vía, hubo un momento en que había mucha represión y, en esto, dos aparatos, el aparato de los militares y el de los Tupamaros. Y yo no quería más los aparatos en mi cabeza. El aparato de los militares no me lo pude sacar de encima porque estaba preso, pero el de los Tupamaros, sí. A mí no me iban más a decir qué es lo que tenía que hacer, pues lo sabía, tenía que elaborar una conducta mía, cumplir con todas las exigencias sociales que hay en la cárcel, ser solidario, compartir, mantener la boca cerrada, o sea, nunca vi nada, nunca oí nada, etc. No era fácil, porque cuando vos te vas del grupo te ponen a distancia. Entonces, me fui y tuve que elaborar una conducta personal, me hice un plan de estudios, me puse a hacer gimnasia todos los días, mantener la conducta de un preso político. Esto fue en el 75 y cuando empecé a escribir me di cuenta que sí, que había una distancia enorme entre algunos y yo, porque el militante político tiene que tener fe. Vos sabés muchas cosas, pero muchas otras no la sabés, por esto hay que tener fe, pues la parte que es lo que no sabes se cubre con la fe. Ya un escritor, no; porque el dominio del lenguaje hace que cualquier relato se desintegre, uno sabe que cualquier relato es falso, puede ser más o menos aproximado a la realidad, pero no hay un relato que se sostenga. Ahí me provocó una

gran distancia, tuve períodos de crisis, por ejemplo, de descreimiento total en la historia, en la ciencia. Lo único que creía era en la matemática. Después, descubrí que la matemática es todo un relato, porque el matemático que escribe el libro ordena los asuntos como a él le parece que hay que ordenarlos, explica según un lenguaje que es propio de él que es más o menos claro, más o menos largo; hay estilos en los matemáticos, lo aprendí después. Al principio pensaba: “dos más dos, cuatro, siempre”, sí, pero hay cosas complejas que dependen de la ideología del matemático, qué parte de la realidad atiende, igual que hace un escritor o que hace un historiador. Tengo una buena relación con todos los tupamaros, excepto dos o tres, creo, por lo menos uno que sé que ha escrito contra mí; pero no me arrepiento de la decisión tomada y ahí volvemos a lo mismo: eso me hizo sujeto a mí mismo, porque yo creí que tenía una vida propia y en aquel momento me di cuenta que no tenía ninguna, que yo era lo que decían los demás, qué tenía que ser, como pareciendo un adolescente, no un sujeto, sino un objeto entre mucha gente. O sea, estaban los milicos que me querían matar, que me reprimían, y los compañeros diciéndome qué hay que hacer. Mi decisión me libró de las utopías.

Y seguramente influyó en tu escritura, o sea, fue determinante que trabajaras alejado. Porque tu escritura es un tanto alejada de la realidad, digamos, esa utópica. Desde el principio parece que sabías la cuestión de que la realidad es una creación, que la realidad en la ficción es una creación del lenguaje y, si estuvieras metido demasiado en la política...

Sí, además había cosas prácticas, por ejemplo, los presos hacían manualidades, yo no.

¿Qué tipo de manualidades?

De todo, en madera, en lana, escarbadiantes, hueso, guampa, acrílico, una gama infinita, ya que era gente muy hábil. Yo no hacía manualidades, me dedicaba a leer, y cuando empecé a hacer manualidades fue porque quise, no porque me lo imponían. Una vez, en que los milicos cerraron la biblioteca, me dijeron: “ahora que no tenés libros, ¿vas a hacer manualidades o no?”, dije: “ahora voy a mirar el techo”. A mí no me presionaba nadie más, porque es terrible la presión del grupo, no es que fueran mala gente, es que llega un momento que te enfermas. Ahora tenemos excelente relación, afectuosa. Recuerdo a un

compañero que era fanático de las manualidades, trabajaba ocho horas haciendo manualidades, después, cuando yo ya vivía en Uruguay, consiguió mi teléfono y me llamó, pues acababa de escribir unos cuentos y quería que yo se los leyera. Fue a mi casa y dice: “pensar que vos te dedicabas a leer libros y yo a hacer manualidades, y ahora soy yo el que se quiere dedicar a escribir”. Era como una autocrítica con su vida, no lo critico ya que era su modo de llenar la vida, pero a mí eso no me satisfacía, y, claro, encontré un juguete que es maravilloso, que es la escritura. Después, el trabajo en el lenguaje es aprender a desmontar el lenguaje, el relato ajeno, lo otro. Si el ser humano es lenguaje, ¿qué mejor que trabajar con el lenguaje?, ¿especializarse en eso? No es un desprecio por el trabajo manual ni por otro tipo de actividades.

Tus lectores en la cárcel, ¿qué decían cuando leían tus escritos?

Hubo cinco lectores que los elegí yo. Tenían afinidades de lecturas o de actividades. Tuve una buena recepción, comentarios que fueron estimulantes, nadie dijo: “mira, esto es una porquería” o “sí, sí, está bastante bien”, no, hubo comentarios extensos y eso fue estimulante para seguir leyendo, pues es muy pesado escribir y que no te lean nunca.

Y después, la escritura sobre la escritura, con los libros que ya están escritos volver a reescribirlos. En *Vida del cuervo blanco* la reescritura de textos conocidos, algunos muy conocidos, Moby-Dick, Tarzán. En *El escritor indolente* un personaje termina leyendo diccionarios, es como el viaje al fin de la lengua, ya no son las historias que contaron otros, sino que el tipo lee diccionarios y copia las definiciones del diccionario, ya no copia historias ajenas. Está descrita, creo que con humor, la aventura que hacen Hans y el maestro, que en el final quieren hacer una novela de aventuras, pero quedan ahí naufragados. En *El escritor indolente* lo volví a escribir mucho más extenso, con humor absurdo basado en el lenguaje, un naufrago le dice al otro: “¿usted sabe qué es un logaritmo?”, los tipos están en el océano y se prenden a discutir qué es un logaritmo; o “¿qué opina del infinito?” y empiezan a hablar del infinito; o discuten la diferencia entre una milla náutica y una milla terrestre; o sobre el sistema decimal.

¿En qué momento entendiste que tenías una relación fuerte, vocacional con el lenguaje? Porque me parece que la gente lo vive, todos los que tenemos debilidad por las letras, en algún momento se

da como una revelación, “acá hay una cosa, acá hay algo, esto me distingue del resto”. ¿Te acordás de algún momento que te haya pasado esto leyendo o redactando algo?, ver la fuerza de esto, algo que está ahí y que después es lo que se va a extender con el tiempo.

Creo que hubo algo cuando estudiaba matemáticas, que es un lenguaje. Es un lugar común lo que voy a decir: que en matemáticas, en los cursos, se da primero derivadas y después integrales, pero esto es una distinción ideológica, porque las integrales son anteriores a las derivadas históricamente, pero a algunos matemáticos se les ocurrió que había que invertir, después todos siguieron atrás, o sea, hicieron otra tradición. Cuando me di cuenta que también el lenguaje matemático podía ser subjetivo fue un cambio muy grande.

En la cárcel había un obrero metalúrgico que un día le dije una palabra y me preguntó qué significaba, le dije: “andá a buscar al diccionario”; al otro día, me dice: “la palabra que vos me dijiste significa tal cosa”, a lo que agregó: “bueno, a ver, ¿qué significa tal cosa?”, yo: “no sé”, me dice: “andá a buscar al diccionario” (risas). A partir de ahí jugábamos a buscar palabras difíciles y nos la decíamos uno al otro, y había que buscarlas en el diccionario. Lo bueno es que él se habituó a buscar palabras en el diccionario, un obrero metalúrgico, después, te decía palabras muy difíciles o le decía a su compañero de celda. Entonces, a mí me interesaba la precisión, pero cuando empecé a escribir me acuerdo que un compañero me leyó y me dijo: “manejas muy bien las frases cortas”, dije: “no, es que no sé escribir frases largas”. Fui entendiendo cosas como que hay que sacar y no poner, que el lector entiende mucho más de lo que el escritor cree, pues un libro que te explica todo no tiene gracia, es un manual, no es literatura. En los talleres literarios, cuando tuve talleres, que era otra forma de ganarme la vida, era esa dificultad que tenía la gente cuando explica, o sea, que te explica todo. Porque cuando uno ha avanzado, dice: “esto está explicado de otra manera, la misma cosa está explicada de dos maneras diferentes, ¿cuál es la diferencia?” No es que la matemática sea igual para todo el mundo y eso me impresionó mucho, tiene de alguna manera relación con la palabra escrita.

Yo cuento que estaba leyendo *La montaña mágica* y el personaje Hans Castorp se pierde en la nieve, en un momento se cae y empieza a delirar por el frío. En esta página hay un momento donde empieza a delirar, pero yo la leía y me preguntaba: ¿dónde está la trampa de Thomas Mann?, ¿cómo hace que pasa del relato objetivo a lo que le pasa en la cabeza al tipo? Y al final lo logré, es en medio de una frase donde

pierde la lógica, que el personaje se está congelando, pero no es fácil darse cuenta. Ahí era cuando yo empezaba a poder desarmar el lenguaje, ya no veía la historia que me la contaban, los procesos que iban pasando, sino cómo es que se cuenta. Esto destruye el placer de la lectura, aunque a mí me gusta como lector, o sea, no la historia, sino la forma inteligente e ingeniosa en que es contada.

Es como una lectura de escritor, la misma que hacen los críticos que ven los mecanismos de la forma.

El año pasado fui a un liceo a dar una charla, era un liceo en un barrio pobre, familia de trabajadores. Claro, allá los muchachos en la literatura siguen con Dante, *Quijote*, Homero, etc. La profesora, que es amiga, estaba dando la figura del antihéroe, entonces, les llevó un relato mío y los chiquilines se fascinaron y, por esto, me invitó. El relato empieza: “La vida es una mierda, como todo el mundo sabe”, eso fascinó a los chiquilines: “por fin alguien que escribe como hablamos nosotros”. Por esto me preguntaban: “¿cómo haces para escribir?”, y me pedían que se los leyera. Era un trabajo para una antología, se llama “La inauguración”: anuncian la inauguración de un supermercado y al primero que entre el día de la inauguración le van a pagar un vale de cien mil pesos; se junta la gente una semana antes, haciendo cola, un sujeto llega y ya hay una pareja de viejos delante de él que piensa: “estos viejos no van a aguantar” y ahí se queda; pero llegado el día se suspende la inauguración, con esto se crea como un mercadillo, se venden cosas, aparece un poco la marihuana, la gente viene así desesperada porque no se abre nunca, la empresa fracasa, pero el sujeto está con esos viejos esperando que se mueran para quedar primero, son dos profesores de literatura jubilados, por lo tanto, son pobres (risas). Esto se me ocurrió porque cuando estaba en Barcelona y había una publicidad de la inauguración de un supermercado que daba vale a los diez primeros, después salió en la prensa que se había suspendido la inauguración y se armó una rebelión muy fuerte; dije: “ah, esta es la mía, voy a escribir ‘la inauguración’”, pero desde un punto de vista de un tipo marginado. Es lo que dice Oscar, que a mí me gustan los marginados.

Tese apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Literatura, Centro de
Comunicação e Expressão da
Universidade Federal de Santa Catarina,
como requisito para obtenção do Título de
Doutor em Literatura

Orientadora: Prof^a Dr^a Liliana Reales

Florianópolis, 2017